

Gefesselte Kunst

Leo Berg

Gefesselte Kunst

von

Leo Berg



A. JOHNSON

• BERLIN • HERMANN WALTHER • 1901 •

Gefesselte Kunst

Von

Leo Berg

„Ein deutscher Schriftsteller —
ein deutscher Märtyrer!"
Goethe.

Berlin
Verlag von Hermann Walther
(Friedrich Bechly).
1901.

Inhalt.

		Seite
	Vorwort.	
1.	Die ungeschriebene Lex Heinze	1
2.	Verstümmelte Kunst	10
3.	Kunst und Kapitalismus	22
4.	Kritik	45
5.	Zur Psychologie des Dilettantismus	60
6.	Darsteller und Mensch	80
7.	Das Modell und die christliche Moral	93
8.	Kunst und Sinnlichkeit	103
9.	Die Schönheit	134

Vorwort.

Nur einzelne der hier veröffentlichten Aufsätze stehen, und dazu meist indirekt, mit den Kämpfen um die lex Heinze in Verbindung. Aber sie sind zum Theil aus ihnen hervorgegangen, gleichsam als eine Art Anti-Polemik gegen die Auffassung Derer, die vorgeblich die Kunst vertheidigen, aber in Wirklichkeit ihre gefährlichsten Feinde sind. Die deutsche Kunst braucht gar keine lex Heinze mehr, höchstens das Bücher-, Bilder- und Theatergeschäft; sie ist auch so ohnmächtig genug. — Die neun Arbeiten dieses Buches, wiewohl sie unabhängig von einander und auch zu verschiedenen Zeiten entstanden sind, (beinahe ein Jahrzehnt umspannt sie), bilden gleichwohl ein Ganzes, haben sich gewissermaßen zu einem Ganzen zusammengewachsen oder doch zusammengruppiert. Sie beschreiben so ungefähr das Capitel: Unfreiheit der modernen Kunst, Knechtung der deutschen Kunst; und die einzelnen Abhandlungen haben je eine ihrer Fesseln zum besonderen Gegenstande der Untersuchung: das Publikum, die Institutionen, die wirthschaftlichen Verhältnisse, Presse, Beruf, gesellschaftliche Stellung, Moral und Aesthetik, die aber Alle zusammengeschmiedet sind durch die dickste Fessel: die unerträgliche Philistrosität der modernen Gesellschaft.

Seitdem die Politik, nicht der große Kampf um die Befreiung des äußeren und inneren Menschen, sondern die Kannegießerei am Biertisch, das Parteigezänk, Neid und Krämergeist, das Interesse für die großen Fragen der Menschheit verdrängt hat, zu denen immer noch in erster Reihe die Kunst gehört; und seitdem eine einseitige und bornierte Geschichtsauffassung die Lehre verbreitet, die Straßenreiniger wären es eigentlich gewesen, die die Weltgeschichte gemacht, seitdem ist Europa, seitdem ist namentlich Deutschland in ständigem Rückgange begriffen. Denn seit jener Zeit scheint die Welt alle Organe für die großen Fragen verloren zu haben. Nur in diesen klassischen Zeiten des Stumpfsinns kann ein großer Kampf um die paar elenden Rechte entstehen, die man der Kunst noch als Bettelpfennige läßt. Einem Volke, dem die Frühjahrstoilette einer Prinzessin wichtiger geworden ist als das größte Kunstwerk, das den Sportschampion höher schätzt und leidenschaftlicher verehrt als den Künstler, einem Volke endlich, das, wiewohl es sich herzlich wenig um seine Rechte und Freiheiten kümmert und indifferent ist, wenn es sie vertheidigen soll, aber unendliche Wichtigkeit der Frage beilegt, wie der gerade ernannte Minister heißt, welche Orden er hat, was seine Frau Gemahlin für eine Geborene ist, — einem solchen Volke kann am Ende eine lex Heinze auch nichts mehr anhaben. Thatsächlich aber ist es sehr viel wichtiger, was in den höheren Culturregionen der Kunst und Wissenschaft vorgeht, als das Gehen und Kommen von sechs Dutzend Ministern und die jeweilige Beschaffenheit des Reichstages, der längst aufgehört hat, irgend welche Bedeutung zu haben. Wie ganze Parteien

nicht einen Mann aufwiegen, so ganze Zeitgeschichten nicht ein Kunstwerk. Das weiß man, scheint es, heute überall eher als in Deutschland, wo fast nie Künstler und Schriftsteller eine Rolle spielten wie ein Tolstoi in Rußland, ein Zola in Frankreich, ein Ibsen und Björnson in Norwegen. Bei uns glaubt man schon sehr liberal zu sein, wenn man dem Künstler das Recht läßt, frei zu verhungern. Man hat andre Götter, denen man sich beugt, vor denen man sich im Staube windet, denen man folgt. Nicht einmal die historischen Größen des Geistes verehrt man bei uns. Man thut wohl so, aber man schämt sich ja nicht vor ihnen.

Dieses Buch verfolgt, wie Alles, was ich schreibe, die Tendenz, gegen die Schmach der Sklaverei, die unserer Zeit tief in die Stirne ihr Mal gebrannt hat, die Geister zu entfesseln und Andere zu ermuthigen, Desgleichen zu thun. L. B.

Berlin im Dezember 1900.

I.

Die ungeschriebene Lex Heinze.

Sie streiten sich, so heißt's, um Menschenrechte;
Genau besehn, sind's Knechte gegen Knechte.
Mephisto.

In der Leipzigerstraße, mitten im größten Gewühle, packten mich ein paar feste Hände und zwangen mich zum Stillstehen.

„Was sagen Sie nun?"

„Wozu denn?"

Ich drehte mich um und erblickte einen alten Bekannten der sich in einer zu seinem Leibesumfang in gar keinem Verhältniß stehenden Aufregung befand.

Die lex Heinze, deren Annahme durch den Reichstag eben die Abendblätter verkündeten*), hatte es ihm angethan. Es versetzte ihn in die höchste Verwunderung, daß ich nicht auch aus dem Häuschen gerieth und ihn nur ironisch anlächelte.

„Ja, so seid Ihr Schriftsteller und Künstler! Euch geht die Geschichte am meisten an, und es hat Mühe genug

*) März 1900.

gekostet, Euch auf die Beine zu bringen, und auch jetzt glaubt Ihr mit Spott dem Uebel begegnen zu können."

Ich schlug ihm vor, diese Unterredung doch lieber bei einem guten Glase Bier fortzusetzen. Die Donquichoterie des deutschen Philisters, der sich politisch namens der Freiheit exaltiert, ist zu drollig, um solchem Spaß aus dem Wege zu gehen.

„Es ist ja so gleichgültig, (mir entfuhr ein burschikoseres Wort), ob das Ding lex Heinze oder wie sonst heißt."

Er vertröstete sich noch auf den Bundesrath, ja den Kaiser selbst und verstieg sich endlich zu diesem Kompliment:

„Aber schließlich werden sich die Künstler und Schriftsteller nicht beirren lassen, wie auch das Ding heißt. Die deutsche Kunst und Wissenschaft wird trotz Roeren und Heinze ihren Weg gehen. Man wird der Muse auch im Gefängniß treu bleiben."

Jetzt lachte ich hell auf. Mein Gegenüber stellte vor Entsetzen den Humpen, den er schon zur Herzstärkung an die Lippen geführt hatte, wieder auf den Tisch und sah mich starr an.

„Mein lieber Heinze, warum echauffieren Sie sich eigentlich?"

Sein Antlitz wurde noch um ein paar Grade dümmer.

„Wie meinen Sie denn das?"

„Sehr einfach, mein werthgeschätzter Kumpan. Der Heinze das sind nämlich Sie, oder wenn Ihnen das besser paßt, die lex Heinze. Oder meinen Sie, ich werde mich aufregen über ein kleines Uebel, das vielleicht kommen

wird, wo wir schon mitten im großen Uebel sitzen! Sie sind doch mit Respect zu sagen, Publikum?! Deutsches Publikum! Na und Sie, mein vielgeliebter Leser, sind die größte Tyrannei, die je Kunst und Wissenschaft und Literatur zu Tode geknebelt hat. Sie sind die verkörperte Unfreiheit. Sie gestatten uns schon lange, seit Jahrzehnten, nichts mehr, was uns Herr Heinze von der anderen Fakultät immer noch gnädig gestattet. Oder glauben Sie, daß deutsche Familienblätter und Tageszeitungen etwas so leicht bringen, was der dümmste ihrer viel mal hunderttausend Leser nicht goutiert, oder was die zimperliche Gans erröthen oder erschaudern machen könnte?"

„Sie sind aber klassisch!"

„Nein, mein Theuerster, klassisch ist die Formel, auf die heute die Kunst und Literatur gebracht worden ist. Wenn die Freiheit nur Gesetze zu überwinden hätte! Gesetze sind dazu da, um gebrochen oder umgangen zu werden. Und schließlich giebt es immer muthige Leute, die die Consequenz ihrer Handlungen zu tragen bereit sind oder gar, um mit Ihnen zu reden, als Märtyrer ihrer Muse und ihrer Ueberzeugung selbst im Gefängniß treu bleiben. Aber die ungeschriebene lex Heinze, die Sie verkörpern, ist weit schlimmer. Sie verhindert nämlich, daß der freie Geist überhaupt zu Worte kommt. Er findet überall verschlossene Spalten und Thüren. Und dann, Geliebter, frei ist die Kunst, wenn die Künstler frei sind; und frei sind die Künstler, wenn sie unabhängig sind. Aber eben das wollt Ihr und ertragt Ihr längst nicht mehr. Daß die Künstler eine Moral für sich haben könnten, das ist etwas so Entsetzliches, daß auch nicht die äußerste Linke dafür zu haben

wäre. Obgleich doch nur derjenige Stand frei ist, der seine specifische Moral hat, die andern Ständen, z. B. dem Soldaten, zuweilen selbst dem Gelehrten (Vivisection und Experiment am lebendigen Menschen) bis zum gewissen Grade zugestanden wird. Und dem Maler möchte man womöglich das Studium des nackten Körpers von wegen der Moral verwehren. Es hat sich nämlich in deutschen Landen die schnurrige Ansicht ausgebildet, es gäbe nur eine Moral, und das sei Diejenige, die kleinen Mädchen von zwölf bis sechzehn Jahren dargestellt werden könnte. Wenn Künstler nicht, wie Gelehrte, Kaufleute, Soldaten, Parteiführer und Fürsten, unter ihrer specifischen Moral-Zone leben können, dann bedeutet das schon an sich den Tod der Kunst."

„Das ist aber doch sehr einseitig aufgefaßt."

„Noch nicht einmal so einseitig wie Eure stumpfsinnige Philister-Moral. Aber selbst abgesehen davon, gönnt ihr ja dem Künstler und Schriftsteller nicht mal das bißchen Freiheit, das alle Welt hat. Ihr hungert sie langsam aus. Ihr habt die geistreiche Aesthetik erfunden, daß man für zehn Pfennige die Zeile einen „Faust" dichten könne oder für fünf Procent gähnenden Parquets, das sich erst wieder füllt, wenn Eure Dichter, der große Oskar Blumenthal oder Kadelburg, in die Erscheinung treten. Damit ist der Kunst, weil dem Künstler, schlankweg der Lebensboden unter den Füßen entzogen."

„Das ist doch aber zu kraß!"

„Längst nicht so kraß wie die Wirklichkeit. Was ist denn die moderne Kunst? Ein capitalistisches Object. Thatsächlich, um Ihnen noch ein anderes Geheimniß zu

verrathen, wird die Kunst und Literatur in Deutschland schon lange nicht mehr von Künstlern und Literaten gemacht."

„Sondern?"

„Sondern — von den Kunsthändlern und Verlegern, die nur bestellen und kaufen, was Keinem mehr weh thut, immer nach Möglichkeit die Norm nach unten gerückt. Das ist auch das billigste. Man muß nämlich nicht mehr fragen: Wer hat ein Werk gemacht (das alte „fecit" oder „pinxit" oder „sculpsit" ist vollständig sinnlos geworden), sondern wer ist der Besteller? Der Herr Heinze? Selbst bei wissenschaftlichen Unternehmungen ist es so! Herr Heinze möchte am 31. December 1899 doch gern wissen, wie das Jahrhundert, das er mit seiner Gegenwart beglückt, sich verlaufen hat. Und angesehene Professoren und reiche Privatdocenten (alle anständigen Privatdocenten sind reich) setzen sich hin und schreiben aus der Perspective des 31. December Geschichte, Literatur, Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, immer nach Jahrzehnten (nur nicht anstrengen: zehn Pfennig die Zeile, wenn's geht, Herr Doctor!), und vom Geschäftsstandpunkt der letzten Kunstauction und aus dem Gesichtspunkte der jeweiligen Machthaber. Ist das etwa keine lex Heinze, Herr Heinze?"

„Thun Sie nicht den Herren am Ende doch Unrecht?"

„Die Herren sind relativ unschuldig. Sie haben sich so eingelebt in die muffige Luft der Familie Heinze, daß sie die Kunst und Wissenschaft gar nicht mehr anders verstehen. Nur muß man sich nicht gerade auf ihren Muth verlassen! Sie geben immer mehr preis, als selbst das

Gesetz von ihnen verlangt. Sitzt da z. B. ein biederer Polizeibeamter, der auch ein geheimer Aesthetiker ist (die Aesthetik stammt ja wohl aus der Wachtstube!) in der Generalprobe des Berliner Theaters und findet die Todtenmaske des Herrn Bassermann zu kraß. Dienstbeflissen, wie moderne Theaterdirectoren und Regisseure sind, ändert man die Maske dem Geschmacke des Gesetzesvertreters entsprechend (der Schutzmann incorporiert in Deutschland alle Gesetze, auch die ästhetischen und sogar die des Anstands). Paul Lindau sagte dem Ledafeinde nicht: Kümmern Sie sich gefälligst um Ihren anderen Heinze und pfuschen Sie der Regie nicht ins Handwerk. Das ist weder Ihres Amtes noch Ihres Berufs. Nein! Man steht sich lieber gut mit der Obrigkeit und setzt sich ins Einvernehmen mit allen Heinzes des Volkes. Was bedarf es da eigentlich noch der lex? Oder, was meinen Sie wohl? Ob im Berliner, im Schiller-, im Neuen Theater wohl je etwas über die Bretter gehen darf, was gegen den Geist der lex Heinze verstoßen könnte? Es müßte denn schon recht alt sein, sodaß auch die kleinen Mädchen von Bildungswegen es gesehen haben müssen, dann ist es natürlich was anders. Roeren ist wirklich eine naive Haut!"

„Da wird er wohl noch schließlich Ihr Freiheitsapostel?"

„Wenigstens ist er consequenter, wie sich denn das Centrum überhaupt durch diese Eigenschaft vor den Liberalen auszeichnet. Auch ehrlicher. Er sagt doch noch, daß ihm die Kunst und die Freiheit schnuppe ist. Die Andern verrathen sie ebenso leichten Gemüths. Die

„Germania“ hatte von ihrem Standpunkt noch ein gewisses Recht, den „Ulk“ zu denuncieren.*) Aber wie steht das „Berliner Tageblatt“ da, das seinen eigenen Redacteur preisgab, obgleich selten ein besseres Gedicht in diesem Witzblatte gestanden hat als das, das seinem Verfasser sechs Monate stiller Beschaulichkeit über den geheimen Herrn Heinze, Deutschlands heimlichen Kaiser, einbringen sollte. Nur nicht anstoßen! Keinen verletzen! Das nehmen die Papierhändler und Annoncenacquisiteure, die sich Zeitungsverleger nennen, sehr übel. Der Abonnementsbetrag und die Inseratengebühren, das ist die Seele von der Literatur. Und das nennt man dann Freiheit der Presse, Freiheit der Kunst, Freiheit der Wissenschaft. Hat sich was mit deutscher Freiheit! Unfreier war das Wort nie als im modernen Deutschland, wo die freie Meinung sogar verfassungsmäßig gewährleistet ist. Welches von den Werken unserer Klassiker, von Luther bis Hebbel, würde heute in deutschen Blättern erscheinen können und einen Verleger finden? Heinrich Heine würde nicht mit Ludwig Fulda und Lessing nicht mit Gustav Karpeles concurrieren können. Denn Fulda und Karpeles thun Keinem weh, sind keine Inserentenverscheucher. Und das darf man von freien und muthigen Geistern niemals so ohne weiteres annehmen. Selbst Anton von Werner, der da findet, daß die Heiligen auf modernen Bildern aussehen wie die Kellner, erlebt einen Sturm aller Kellner, deren Seele auch kein Aergerniß gegeben werden darf,

*) Wegen einer Satire auf das Kriegsgericht, das in Rennes die Dreyfuß-Affaire zu tragi-komischem Abschluß brachte.

und muß vor den Kellnern revocieren. So will es die Freiheit deutscher Kritik. Sind denn die Kellner am Ende keine Heiligen? Jedenfalls sind sie Abonnenten und Inserenten und eine kompacte Masse. Das macht sich schon heilig. Ebenso revocierte Neumann-Hofer einmal vor den Weinreisenden, deren Vertreter er in einem modernen Stücke characterisiert hatte. Die Weinreisenden und die Nähtermädchen will auch schließlich Wolfgang Kirchbach, der kühne Recke, bei Leibe nicht beleidigen, ob er gleich findet, daß Heine der Dichter der Nähtermädchen und Weinreisenden ist. Denn die Nähtermädchen und Weinreisenden könnten ja neben Heines auch seine Bücher kaufen. Respect daher vor den Kellnern, Weinreisenden und Nähtermädchen! Die deutsche Literatur erstirbt thatsächlich vor der Ehrfurcht, die sie vor jedem Schuster, Kellner und Weinreisenden haben muß. So lange es Beleidigungs-, nicht nur Majestätsbeleidigungs-Paragraphen giebt, ist die Presse unfrei. Selbst die ersten Gelehrten haben heute Respect vor den vielmalhunderttausend Abonnenten einer Zeitschrift. Man schreibt und arbeitet nicht mehr, um den Besten seiner Zeit genug zu thun, das gab's nur in den finsteren Zeiten, in denen Fürsten, Bischöfe, ein gebildetes Publikum, kurz, die Vornehmsten die Kunst beschützten. Man schafft für den Pöbel, muß dem Pöbel fröhnen. Jede Zeitung, jedes Kunstinstitut, jeder Verein ist eine lex Heinze. Was wäre wohl aus Goethe geworden, wenn er davon abhängig gewesen wäre, daß moderne Redacteure seine Gedichte aufnehmen?! Was aus Schiller, wenn er Grube oder Nuscha Butze seine Dramen hätte einreichen

müssen? Denken Sie sich: Schiller hätte seine „Räuber" dem Schiller-Theater eingereicht? Tableau! Was ist das bißchen Hohenasperg gegen den Hunger-Tod und die geistige Ausmistung, die heute dem Dichter droht? Heute gestattet man nicht mehr dem Parlamentarier Bamberger, ein Legat zu machen, das jüdischen Kindern Bücher-Prämien aussetzt, mit der ausdrücklichen Bestimmung, daß religiöse Werke ausgeschlossen sein sollen. „'ne nette Bescheerung; was?" Lieber lehnt man das ganze Legat ab; und wenn es schon angenommen wird, dann reicht die geistverfinsterte Minderheit der jüdischen Gemeinde eine Bittschrift beim Cultusminister ein, dem Legat die Genehmigung zu versagen. Jeder Knote dirigiert heute den Geist. Und wenn der Privatdocent Arons unter Begehung eines Verfassungsbruchs gemaßregelt wird, dann lassen ihn verrätherischer Weise alle seine Kollegen im Stich, anstatt in corpore zu streiken. Ach, vorbei ist die Zeit der Göttinger Sieben, als die deutsche Wissenschaft noch Rückgrat hatte und nicht von Schustern und Apothekern repräsentiert wurde, die nach dem Tiefstand ihres Byzantinismus graduiert werden. Verrath, Finsterniß, Reaction auf der ganzen Linie.

Aber machen Sie doch nicht selbst so ein finsteres Gesicht. Wegen des bißchen lex Heinze wollen wir unser gutes Bier nicht schal werden lassen. Das ist wirklich noch das Reellste im neuen Deutschland. So lange wir noch trinken dürfen, sind wir freie Männer. Prost Blume, Herr Heinze!"

II.

Verstümmelte Kunst.

Die Regierung hat ihren Kurs gegen die moderne Kunst, besonders das Theater, neuerdings ein wenig verändert, nachdem sie eine Zeit lang eine förmliche Flohjagd auf alle sogenannten Liberalitäten moderner Stücke veranstaltet hatte. Worauf diese Aenderung zurückzuführen ist, läßt sich nicht erkennen. Vielleicht sitzt doch irgend ein literarisch genügend vorgebildeter und vorurtheilsfreier Herr im Ministerium, vielleicht fühlt man sich blamiert, wiewohl die Reaction und die Vertreter der Macht und Convention dies Gefühl fast nie haben oder auch nicht nöthig haben; im modernen Deutschland scheint man sich überhaupt nicht mehr blamieren zu können, und das Lachen war nie tödtlich bei uns; vielleicht (und das liegt am nächsten zu glauben) fürchtet man die fortwährende Zeitungsfehde. Man ist jetzt in allen Dingen so d'accord mit der Presse, besonders der liberalen, braucht sie in großen politischen Dingen so nöthig, daß man sich doch nicht wegen ein paar lumpiger Theaterstücke von meist ganz frommen, „geläuterten" Dichtern mit den Zeitungen überwerfen will. Sicher aber ist, daß der Goethebund keinen Einfluß auf die Stellung der Regierung und der Be-

hörden gehabt hat. Dieser famose Freiheitsbund, der von lauter Geheimräthen und Hofdichtern oder Solchen, die es werden wollen, gegründet ist und geleitet wird und niemals ins Leben getreten wäre, wenn nicht bekannt geworden wäre, daß der Kaiser selbst nichts von der lex Heinze wissen wollte; diese Revolution mit dem allergnädigsten Großherzog an der Spitze hat ihre innere Unwahrheit und Verlogenheit von vornherein mit zu deutlichen Zeichen an der Stirn getragen, so daß kein Vernünftiger bei einigem Nachdenken auch nur das geringste Vertrauen haben durfte. Im besten Falle zielte man auf eine Vertauschung der Büttel und Vögte ab. Da die Machthaber in Presse, Literatur und Kunst, oft auch in Wissenschaft (Verleger, Directoren und Professoren) doch nur dem Publikum und der Regierung dienen wollen, um mit jenem und durch diese Geschäfte zu machen, so herrschen ja längst jene lächerlichen Anschauungen, die in der lex Heinze zum Ausdruck kommen sollten, und werden in Wirklichkeit sehr viel schärfer angewandt, als es je Staatsanwalt und Polizei thun können. Was die lex Heinze verbieten wollte, darf längst schon nicht gesagt und dargestellt werden. Und was es mit der Freiheit der Wissenschaft auf sich hat, darüber belehrte mich erst jüngst ein Schriftsteller, dem ich Vorstellungen über ein höchst unnützes, künstlerisch widersinniges und lächerliches Schlußkapitel eines sonst starken Buches machte, und der mich belehrte, er mußte diesen Gang nach Canossa gehen, weil sonst sein Buch gar nicht hätte gedruckt werden können. Es enthält ergreifend geschriebene Skizzen aus der Anatomie, und mehrere Leuchten der Wissenschaft (voran Berlins

gegenwärtig berühmtester Naturforscher), die zufällig vor dem Drucke Kenntniß von dem Buche erhielten, fanden, daß das Ansehen der Berliner Anatomie dadurch Schaden erleiden könnte; und so wehrten sie dem Verleger den Druck, so daß sich der Autor endlich zum Schlußkapitel entschloß, das dem eigenen Kinde den Todesstoß versetzte.*) Also Papstthum und Censur überall. Und daß sich der Goethebund nur zu gern selbst zu Büttteldiensten der Polizei hergegeben hätte, berichteten die Zeitungen wiederholt. Man wollte sich friedlich mit den Behörden zusammenthun, um die Stücke zu bezeichnen, die verboten werden müßten. Ein Freiheitsbund, der der Reaction die Waffen liefern oder schleifen will! Man ist durchaus nicht gegen die schwarzen Listen, nur darüber geht der Streit, welche Namen darauf stehen sollen. Aber es thut auch nichts, wenn man selbst darin nichts erreicht. Dann hört man eben nicht darauf. Die Freiheitswächter schlafen, während die Freiheit geknebelt wird. Der Goethebund existiert nach Mommsen nicht mehr. Thatsächlich aber hat er nie existiert. Eine lächerlichere Karrikatur des politischen Lebens aber hat es selten gegeben.

Erst sechzehn Stücke sind im Herbst 1900 verboten worden, heißt es in der Vertheidigung der Censur seitens des Ministeriums. Nur sechzehn! Und nur zwölf mußten „grob anstößige Stellen" beseitigen bez. Umarbeitungen erfahren! Es hätten ja allerdings ebenso gut

*) Dies wildsentimentale Buch aus einer materialistischen Wertherstimmung heraus heißt: „Abseits vom Leben! Skizzen aus der Anatomie" und ist von J. E. Poritzky. Berlin, Verlag von R. Boll.

auch alle zweihundertsechzehn bisher eingereichten Stücke verboten bez. verstümmelt werden können. Uebrigens würde die Aufhebung der Censur Niemand mehr bedauern als die Theaterdirectoren. Denn Theater werden nicht begründet, um eine Stätte der Geistesfreiheit und Kunst zu sein! Man will in erster Reihe Geschäfte machen, weiter nichts. Gäbe es keine Censur, dann könnte es geschehen, daß ein Stück nachträglich verboten wird, weil es mit den Gesetzen collidiert. Dann sind aber die Ausgaben bereits gemacht, und der Director hätte einen peinlichen Schaden, der manchmal recht groß sein kann. Hat das Stück aber die Censur passiert, dann ist man vor Schaden gefeit. Es ist nur verwunderlich, daß nicht auch die Verleger die Einführung der Censur fordern, um die Druckkosten zu ersparen, falls ein Buch verboten wird. Zum Teufel die Freiheit, wenn's Geschäft nur geht!

Schlimmer als das Verbot aber ist die Verstümmelung von Kunstwerken durch die Censur. Das Tollste aber ist, daß sich Theaterdirectoren und Ausschußmitglieder künstlerischer Unternehmungen von den Polizeibeamten bereits in Regie und Programm hineinreden lassen und den Wünschen und Vorschlägen der Behörden ein stets geneigtes Ohr leihen! Nächstens wird man die hochlöbliche Polizei mit der Bitte angehen, selbst das Repertoir zusammenzustellen und die Regie zu übernehmen. Dann ist man doch gewiß beruhigt, daß keine Geschäftsstörung mehr eintreten kann.

Das Verbot ist einfache Gewalt, mit der man sich immer noch am leichtesten abfindet. Die Abänderungen

und Verstümmelungen aber bringen die Lüge in das Werk selbst hinein. Abgesehen vom Geschäft, will doch der Künstler auch zuweilen durch sein Werk wirken und dieses selbst reden lassen. Thatsächlich aber kann er dies nur in den allerseltensten Fällen, denn es ist wahrlich nicht die Polizei allein, welche Censur übt und das Concept verdirbt. Auf allen Stationen, die ein Kunstwerk durchläuft, drohen Gefahren. Der Weg vom Herzen aufs Papier oder die Leinewand ist schon ein Proceß der Verwandlung und Verstümmelung; der Weg vom Papier in die Herzen des Zuschauers ein neuer Gang der Qual und Verderbniß. Hier, wo es sich um fertige Kunstwerke handelt, soll indeß nur der zweite Weg skizziert werden.

Wie werden dem Publikum und den nachfolgenden Zeiten Kunstwerke vermittelt? Die erste Instanz, die darüber zu bestimmen hat, beginnt meist schon das Verstümmelungswerk, und gleich auf die handgreiflichste Art durch äußere Gewalt und Einwirkung, dem ein Werk auf mannigfaltige Weise ausgesetzt ist! Da ist der Censor, der streicht, der Regisseur, der noch weit mehr streicht (die Benutzung des Blaustifts ist die ganze Kunst der meisten Regisseure), der Galleriedirector, der der menschlichen Gestalt Feigenblätter vorhängt, der Rowdy, der einer Statue die Nase oder die Arme abschlägt (worüber man sich sehr viel mehr aufzuregen pflegt, als über den Galleriedirector und Regisseur, der doch ein ebenso großer Barbar sein kann). Als vor einem Jahre ein paar Statuen in der „Puppenallee“ zerstört wurden, da wußten sich einige Zeitungen gar nicht vor Entsetzen zu lassen, und Professor Eberlein, der ja auch zu den

Begründern und Festrednern des Goethebundes gehörte, wollte gar eine freiwillige Bürgerwehr bilden, die Tag und Nacht den Berliner Thiergarten bewacht, um solche Greuelthaten für alle Ewigkeiten zu verhüten. Die Verstümmelung der Literatur scheinen diese Herren weniger tragisch zu nehmen. Allerdings handelt es sich hier um Statuen einer ganz „exclusiven" Art. Andere äußere Einflüsse, beim Versand von Gemälden, durch die Witterung (bei Bildwerken), durch die Zeit selbst, durch elementare Ereignisse, wie Feuer, Kriege, Revolutionen, durch welche Kunstwerke zerstört worden sind (wie rührend blicken uns die arm- und beinlosen Götter Griechenlands an!), werden von den Gebildeten als Fata der Kunst hingenommen und ertragen, wie Tod und Elend im Allgemeinen auch ertragen wird. Mindestens ist hier kein Einzelner verantwortlich zu machen. Aber ein ganz großer und vielleicht der wichtigste Theil der Kunst ist so Torso geworden. Nur wenige Kunstwerke überstehen heil die Jahrhunderte.

Aber wenn sie nur einmal als ganze Werke gewirkt haben! Deshalb ist zunächst das Wichtigste die Behandlung der neuen Werke. Ein solches soll unbeschädigt in die Museen, Theater gelangen. Aber nun beginnt erst die Fälschung und Verstümmelung in zwei großen Hauptactionen. Zunächst das Arrangement: ein Werk, das so gestellt wird, daß man es nirgends ganz übersehen, daß es als Ganzes nicht wirken kann, ist als Werk gleichfalls verstümmelt. Was hier von den Hängekommissionen in Kunstausstellungen, Gallerien und Museen geleistet wird, ist der Jammer aller Maler und Kunstfreunde. Noch größer,

weil uncontrolierbarer, ist das Elend auf der Scene und im Concert. Durch ein falsches Tempo, durch Verschleppungen und Verkürzungen, durch falsche oder nicht eingehaltene Pausen, durch zu starke Accentuierungen einzelner Theile, durch den Mangel nöthiger Decorationen, Costüme und Beleuchtungsmittel, ja einfach durch die Raumverhältnisse der Bühne und die Akustik des Theaters kann ein Stück vollständig verstümmelt werden (bei Musikwerken fehlt die gehörige Anzahl von Stimmen und Instrumenten). Die modernen Stücke kommen dann um ihre Pointen, ihre Stimmung, die historischen Dramen um die Entfaltung großer Aufzüge, viele um ihren Zeitcharacter, andere um ihre Weltweite und wieder andere um ihre Intimität, von der Bearbeitung älterer Stücke, die immer Fälschungen sind, ganz zu schweigen. Gerade die Klassiker kommen immer verstümmelt auf die Bühne. Goethes „Faust“ ist überhaupt im Theater allermeist eine einzige Lüge. Die großen Tragödien würden das Theater sprengen, folglich zwängt es sie ein, d. h. verstümmelt sie. Die Redactionen bestellen sogar schon ihre Beiträge nach Zeilen und Silben oder schneidern sie nach Bedarf zurecht, unbekümmert um Inhalt, Werth und Komposition und huldigen dabei jedem Aberglauben: bald liest das Publikum keine längeren Arbeiten, bald entsetzt es sich vor Fortsetzungen, und bald soll es auf eine bestimmte Anzahl von Artikeln pro Nummer abonniert haben, was Alles nur im öden Gehirnkasten idiotischer Speculanten und stumpfsiniger Nachmacher existiert und meist nur, wie zahllose Theatergesetze, Vorwand für die Impotenz vieler Redacteure und Regisseure ist. — Das andere

Attentat ist die Darstellung und Ausführung selbst. Alles, was ein Schauspieler unterschlägt, weil er es nicht versteht oder herausbringen kann, zerstückelt das Werk. Das Publikum bekommt ja nicht dieses, sondern was Regisseur und Schauspieler bez. Dirigent und Musiker daraus gemacht haben, zu sehen und zu hören. Oft ist es schon äußerlich etwas Anderes (der Shakespeare italienischer Truppen hat mit Shakespeare nur etwa so viel zu thun als dieser mit seinen Quellen), aber ganz wahr, d. h. congruent dem Gedichteten und Komponierten ist die Darstellung nur in den seltensten Fällen. Jüngst wurde Ibsens Komödie „Der Bund der Jugend" in Berlin aufgeführt. Dieses feine Characterspiel kam als Posse heraus, und die Kritik war entzückt, den alten Magus auf den Wegen Mosers und Blumenthals zu finden! Die Fälschung des Dramas durch die Aufführung ist indeß nie ganz zu vermeiden und keineswegs immer ein Vergehen gegen das Werk. Denn auch der Schauspieler ist ein Schaffender, wenn auch in geringerem Grade, und zwei Schaffende sind niemals ganz homogen. Je größer die Differenz zwischen Beiden ist, besonders durch Zeit und Ort bedingt, um so selbstständiger wird die Schöpfung des Schauspielers sein. Technik und Raumgesetze zwingen oft, Werke in verjüngten Maßen zu geben, und mindestens ist es eine Uebertragung in fremdes Gewand. Wie die beste Uebersetzung noch immer eine Verstümmelung des Originals, so ist es auch die beste Aufführung, verglichen mit dem Werke selbst. Es ist wie in einer guten Ehe: Jeder muß etwas von seiner Individualität hergeben.

Aber auch, wenn das Werk schon dasteht, dann kommt das Publikum, greift mit täppischer Hand hinein und fälscht es abermals. Es nimmt heraus, was ihm paßt, stempelt es, werthet es, legt hinein, hält sich an Einzelheiten und trägt ein ganz willkürliches Bild mit nach Hause. Es ist die Wirkung des Kunstwerks, welche macht, daß ein Theil desselben vollständig unter den Tisch fällt, eliminiert wird. Die Ursache kann in der Stimmung, der Tendenz des Publikums, in Aeußerlichkeiten, aber auch in der Zeit selbst liegen. Das Werk besteht nun nicht mehr für sich, sondern im Auge des Beschauers, wo es aber nicht mehr dasselbe und in jedem einzelnen Falle etwas Anderes ist. Ein gläubiger Katholik sieht die Heiligenbilder ganz anders als ein Professor der Aesthetik; im Schwunge patriotischer Begeisterung ist den Deutschen Kleist's „Homburg" ganz was Anderes als in der Stimmung psychischer Depression. Ja, gewisse Melodien haben dem einen Geschlechte tragisch, dem andern heiter geklungen. Und es ist gewiß eine Fälschung des Kunstwerks, zu lachen, wo das Herz des Autors geblutet hat. Es sind die Augen, die ein Kunstwerk machen. Einen sehr merkwürdigen Fall gab es beim Auftreten Hauptmanns, dessen „Vor Sonnenaufgang" eine unverfälscht socialistische Färbung hat. In den Scenen zwischen dem Helden Loth und dem Ingenieur Hoffmann, der durch seine Repliken als ganz schwarze Capitalistenseele geschildert werden sollte, klatschte das Publikum eben diesen Repliken wie Abfertigungen träumerischen und gefährlichen Socialismus zu und entwurzelte so die Kraft dieser Scenen, drehte dem Dichter das Wort im Munde um, fälschte die

Tendenz des Werkes. Durch sein Mitspielen corrigierte es sie. Denn das Publikum ist selbstverständlich niemals ein theilnahmloser Zuschauer, wo es nicht wirklich theilnahmlos, d. h. kalt bleibt, sondern ein geheimer Mitspieler, und der wichtigste, sofern das Gesammtbild des Werkes gerade in sein Belieben gestellt ist. Zuletzt ist die Kunst, was das Publikum daraus macht, das auch, ebenso wie der Künstler, ein Recht auf sich selbst hat. Das Zusammenprallen oder Zusammengehen dieser Rechte macht die Kunstgeschichte aus. Nur daß das Publikum keine Einheit ist wie der Künstler oder das Ensemble eines Theaters, sondern eine Scala von Volksgruppen. Der Theil des Publikums, der am lebhaftesten mitspielt, ist der wichtigste, weil lebendigste, gewöhnlich auch der gebildetste, reifste und vornehmste. Der Künstler als Zuschauer verfährt sogar am willkürlichsten in der Aufnahme eines Werkes, weil er am allerstärksten reagiert. Oft hat das Publikum sogar Recht gegen den Künstler selbst, indem es naiver, dreister und radikaler Consequenzen zieht, Tendenzen wittert, die zwar im Werke liegen, aber aus Vorsicht, Feigheit, Vornehmthuerei, ästhetischer oder moralischer Befangenheit u. s. w. verhüllt bleiben oder zum Schlusse abgeschwächt werden. Es hat manches Werk revolutionär auf sich wirken lassen, das der Dichter bei Leibe nicht so aufgefaßt sehen wollte, indem er sich hinter Objectivität, historischer Wahrheit und dergleichen versteckte. In neuerer Zeit trieb namentlich Ibsen so falsches Spiel mit den Werken seiner mittleren Periode („Nora", „Gespenster"). Wie sehr durch einen Zündstoff im Publikum die Brandfackel in ein Werk geschleudert werden kann, beweist die Geschichte von

Shakespeares „Richard II.“, ein Stück, das, wiewohl es aus tragischem Mitleid mit dem gestürzten Könige geboren wurde, doch von Essex aufgeführt wurde, um zu zeigen, wie Könige entthront werden, um das Publikum an den Fall von Königen zu gewöhnen, d. h., um als Verschwörerwerk zu wirken. Interessant sind in dieser Hinsicht auch die modernen Arbeiterbühnen, wo sich gleichfalls mancher Dichter vor der Wirkung seines Dramas bekreuzigen würde. Sehr peinlich für den Dichter ist, wenn er während der Arbeit über sein eigenes Werk hinauswächst und die ersten Intentionen überwindet, das Publikum aber bei ihnen verweilt, ihn oder sein Werk also an einem Punkte festhält, den diese Beiden schon verlassen. In solchen Fällen hat das Publikum Recht und Unrecht zugleich; denn dann ist die Incongruenz schon in das Werk selbst gekommen, und es ist auch für den feinsten Psychologen oft schwer, zu sagen, welcher Theil der eigentliche und wahre ist. Das Publikum kann nicht immer dem reiferen Dichter folgen, denn sonst müßte es alle seine älteren Werke verleugnen und die früheren Bücher eines Tolstoi z. B. mit den Augen des Evangelisten lesen. Außerdem liegen die Energien immer in den Anfängen und nicht im Schlusse, so daß nicht das letzte, sondern das erste Wort dem Werke die Richtung giebt, der zu folgen man in fast allen Fällen Recht hat.

Im ewigen Flusse der Dinge giebt es keine stabilen Werthe und Werke. Wie man nicht in dasselbe Wasser zweimal steigen kann, selbst wenn es ohne Abfluß im Bassin ist, so kann man nicht dasselbe Werk zweimal sehen und lesen. Jede kleinste Phase der allgemeinen und individuellen Entwickelung macht es zu einem andern; indem

man immer etwas Anderes heraussieht oder -liest, werden Theile zerstört, andere wachsen hinzu. Zerstückelt wird ein Werk auch durch zu große Popularität. Wer kann noch als einheitliches Ganze den „Faust“ lesen! Schon durch die geflügelten Worte aus dem „Faust“ wird der „Faust“ zerstört, indem ganz verschiedene Accentuierungen beim Lesen herauskommen, indem man mit ganz verschiedenem und somit gefälschtem Gewichte die Verse an sich vorüber klingen läßt, ungeachtet doch nicht alle Worte nur um ihres Werthes willen oder ihrer Stellung im Gedichte, sondern oft aus ganz anderen zufälligen Gründen geflügelt geworden sind. Sie fliegen nun thatsächlich aus dem Ganzen heraus. Die Consistenz ist zerstört. Der Ruhm der Dichtung zieht das Leben aus ihr.

Aber eben weil die Einheitlichkeit eines Kunstwerks nur einmal im besten Falle erfaßt werden kann, muß man sich um so entschiedener die handfesten Eingriffe von Außen, seitens der Censoren, Regisseure, Professoren und anderer Päpste verbitten. Einem Volke überdies, dem man zutraut, Weltpolitik großen Stils zu treiben, soll man von solch beschämender Vormundschaft befreien. Die Gefahr, daß das deutsche Volk in seiner Freiheit übermüthig wird, steht wirklich nicht zu befürchten. Ein Volk, das seinen literarischen Ausdruck in der „Woche“ und anderen Eier-Fibeln findet, kann den Censor sogar entbehren. Es ist ja doch artig. Also braucht man ihm nicht die Ruthe zu zeigen oder zu geben. Die Censur kann ihm nichts verbieten, was es sich selbst nicht schon lange verboten hat.

III.

Kunst und Capitalismus.

Die Ritterzeit hat aufgehört,
Und hungern muß das stolze Pferd.
Heine.

Die Kunst gehört zunächst nicht zu den unumgänglich nothwendigen Producten eines Landes; und ganz und gar eignet sie sich nicht als Handelsartikel. Sie ist von vorn herein nicht nur ein seelisches, sondern auch ein wirthschaftliches Problem. Man kann sie nicht essen oder sich in sie kleiden, man braucht sie nicht zur Landwirthschaft oder Industrie, noch kann man für sie andere wichtige Producte eintauschen. Wohl aber bedarf sie selbst oder ihre Erzeuger der Nahrung, Kleidung, Wohnung u. s. w. Der Künstler gehört sogar zu den starken Consumenten. Er braucht Material, Zeit, Bildung, ohne daß er seinerseits einen entsprechenden wirthschaftlichen Werth produciert. Wirthschaftlich betrachtet ist die Kunst Luxus, kein einträgliches, sondern ein kostspieliges Geschäft, wie Ruskin von der Erziehung sagt. Und die Frage ist: Wer sorgt für ihre Bedürfnisse? Wer leistet das Material? Wer gewährt dem Künstler Unterhalt? Der Künstler

muß nicht nur leben, er muß sogar gut und vielseitig leben, jedenfalls muß er unabhängig leben. Der Künstler schafft keine gesellschaftlichen Werthe, aber er bewerthet die Gesellschaft. Er muß also der Gesellschaft als ein Freier gegenüber stehen. Pegasus im Joche! war immer der tiefste, wenn nicht der Todesseufzer des Künstlers.

Die Frage, die Literaturhistoriker und Aesthetiker so wenig interessiert, ist: Auf welcher wirthschaftlichen Basis beruht eigentlich die Kunst?

So weit die Geschichte lehrt, hat es bisher nur drei ökonomische Formen für die Kunst gegeben; und so weit die Logik lehrt, kann es auch nur drei ökonomische Möglichkeiten für sie geben.

Zunächst die Kunst als wirthschaftliche und geistige Reife-Erscheinung einer Klasse. Die Mächtigsten, die jenseits aller ökonomischen Fragen stehen oder doch wenigstens über die Sorgen und die Nothdurft längst hinaus sind, schaffen selbst die Kunst. Die Priester in Indien und Egypten, die Ritter in Arabien, die Vollbürger in Athen. Diese Kunst hebt sich von einer breiten socialen Basis ab. Man braucht seine Existenzfähigkeit nicht erst zu erweisen oder zu erkämpfen. Man kann leben, man ist frei und unabhängig in seinem Volke, wenn man es nicht gar beherrscht. Man schafft zum Ruhme seiner Klasse, folglich hat man auch das Recht, als Ankläger und Richter seiner Klasse aufzutreten, prophetisch neuen Zeiten und Idealen zu dienen. Man gehört zu den Mächtigen, man wird getragen von einer großen Gemeinschaft und hat einen weiten und tiefen Resonanzboden.

Eine sociale Nothlage der Kunst giebt es nicht oder doch nur ausnahmsweise, und dann gewöhnlich durch Willkür herbeigeführt (etwa durch Verbannung). Weder ist der Künstler als Mensch ein Ueberflüssiger, da er ja zu den politischen und socialen Mächten gehört und unter Umständen nebenbei noch Staatsmann, Feldherr, Grundbesitzer ist; noch hat er zu befürchten, als minderwerthiger Zeitgenosse angesehen zu werden. Er ist nicht Prolet und nicht Kuli und nicht Sklave. Er ist auch nicht Künstler und sonst nichts, sondern Alles und Künstler noch außerdem. Vor seinen Standesgenossen zeichnet er sich also durch ein Plus aus. Und Das giebt Achtung, selbst wenn das Plus an sich unangenehm ist. Wegen dieses Plus kann er gehaßt, verfolgt, verbannt und getödtet, aber nicht mißachtet und ausgenutzt werden. Dieses Plus bei sonstiger Gleichheit und Höhe giebt Fülle, Macht, Haltung und erzeugt ein nicht leicht zu erschütterndes Selbstbewußtsein. Besonders wenn diese ökonomische Voraussetzung der Kunst nicht mehr die Regel ist: bei Dante, Rubens, Byron, Goethe, Konrad Ferdinand Meyer, Goncourt, Flaubert, Tolstoi. Mit dem Künstler ist es wie mit Staatsleuten, Bankdirectoren, Richtern: sie dürfen erst gar nicht in die Versuchung kommen, ihr Talent und ihre Meinung verkaufen zu müssen. Unter Kunst fasse ich hier natürlich auch die freien Wissenschaften zusammen, zumal die Philosophie, alle freie Geistesbethätigung, die sich weder zum Beruf noch zum Geschäft machen läßt. Noch bei Schopenhauer und Nietzsche ist das Geheimniß ihres Stolzes, daß sie zu den Besitzenden, wenn auch wenig Besitzenden gehören. Nur dadurch wahrten sie sich ihre königliche Unabhängigkeit.

Aber die Besitzenden und Mächtigen sind nicht immer auch die fruchtbaren und geistigen Gruppen ihrer Zeit. Völker und Klassen, die im harten Kampfe sich erhalten und durchsetzen müssen, haben nicht überflüssige Kraft und Zeit, Philosophie und Kunst zu erzeugen. Eines Tages aber sind sie mächtig geworden; und dann fühlen sie einen Culturmangel, sei es auch nur, weil sie an Pracht und Vornehmheit hinter anderen Völkern und Klassen zurückstehen. Besonders, wenn sie plötzlich reich und mächtig geworden sind und womöglich die überwundenen Völker und Klassen zu ihren Lehrern annehmen müssen. Dann werden sie schleunigst zusehen, daß sie die Kunst und Wissenschaften beziehen, woher immer es sei. Folglich müssen sie sie erhalten und um dieses Recht noch buhlen. Bei einer vorgeschrittenen Cultur mit ausgebildeter Arbeitstheilung, wenn es dem Einzelnen nicht mehr so leicht möglich ist, Staatsmann und Künstler zugleich zu sein, ist dieses das gewöhnliche und natürliche Verhältniß der Kunst zu den besitzenden Klassen. Es ist durch einen einzigen Mann, den Römer Maecenas, gestempelt. Das Maecenatenthum ist die zweite ökonomische Formel der Kunst. Sein klassischer Boden ist Rom, seine glanzvollste Erscheinung die Renaissance; und auf dieser Basis beruhte die Kunst bis in die neuste Zeit hinein. „Drum soll der Sänger mit dem König gehen“, meint Schiller, denn Beide wohnen — „auf der Menschheit Höhen“. Mit der schönen Unabhängigkeit ist es nun freilich vorbei. Der Künstler muß nicht nur schaffen, er muß, um zu leben, Etwas schaffen, das gefallen wird. Sein Beschützer ist weniger sein Herr als sein Richter, wenn auch zuweilen der

weiseste Richter, den er haben und sich wünschen kann. Die Kunst wächst nicht mehr auf freiem Felde, sondern wird künstlich gezüchtet (an Höfen und auf Akademieen) und gefördert. Aber zunächst doch immerhin auf rationelle Weise, indem man dem Künstler große Freiheiten gewährt und vor allen Dingen ihn über die Noth des Lebens hinaushebt. Künstler und Kunstwerke gehören zu den vornehmsten Schätzen eines Landes, um die man einander beneidet und deren Besitz von Staaten und Fürsten manchmal zur Friedensbedingung gemacht wird. Sie gehören zum Hofstaat (noch heute in England). Eines Handwerkers Sohn, der ein gekrönter Poet ist, kann einen Prinzen vor seine Klinge stellen. Das Ansehen des Fürsten, der ihn schützt, giebt auch ihm Ansehen. Er ist Wer in der Welt und genießt unter Umständen schrankenlose Unabhängigkeit. Er kann, da er aus seiner Klasse herausgehoben ist, seine Persönlichkeit noch mehr ausleben als im früheren Fall. Er hebt sich noch stolzer, weil einsamer, von der Basis des Volkes ab. Muß er dafür auch, was alle Schuster und Oberlehrer heute so unwürdig finden, seinem fürstlichen oder priesterlichen Beschützer ein schmeichlerisches Gedicht oder Bild widmen, und ist er auch in ein zwei Punkten zur Concession verpflichtet, so ist er dafür in allen anderen Dingen und gegen alle andre Welt um so freier. Wenigstens den Weinreisenden und Kellnern braucht er keine Concession zu machen, — und Das ist doch immerhin schon ein gottvoller Zustand gegen unsere Zeit, in der die Dichter einfach nicht mehr gedruckt werden, wenn die Weinreisenden sie nicht mögen. Unter Umständen wurde der Künstler durch das Ansehen seines Beschützers und das

seiner Kunst, wie auch seiner eigenen Leistung, so mächtig, daß er am Ende seinem eigenen Herrn und aller Welt Trotz bieten durfte. Selbst Päpsten und Königen ließ er dann sagen, sie könnten ihm im Mondschein begegnen, wenn sie was von ihm wollten (Michel Angelo, Richard Wagner). Er wurde damals noch nicht bezahlt und dadurch Söldling seines Auftraggebers, sondern beschenkt nach der Höhe des Genusses, den er gewährte. Er bekam nicht Lohn, sondern Honorar, zuweilen für jeden Vers ein Goldstück (Spenser) oder für jede Seite einen Hundertrubelschein (Gogol). Kunstliebende Fürsten beklagten, nicht reich genug zu sein, um ein einziges Werk mit Gold aufwiegen zu können. — In ärmeren Ländern, wo man sich den Luxus des Maecenatenthums großen Stils nicht gestatten konnte, wie in Deutschland, fand man immerhin noch den Ausweg der Sinecure. Man wußte doch, daß die Kunst kein Brothandwerk ist. Jeder Staat aber und jeder Hof macht gewisse Aemter nöthig, mit denen wenig oder gar keine oder eine geradezu künstlerische Arbeit verbunden ist, wie die Anordnung von Festen, die Theater-Indentantur, die Verwaltung von Gallerien, Bibliotheken, Archiven u. s. w. Und diese Stellen gab man oft Künstlern, um ihnen ein sorgenfreies Schaffen zu ermöglichen. Wenigstens hielt man sich, wie zur Zeit der Minnesänger und noch später, zur Gastfreundschaft verpflichtet gegen die Künstler. Den Sänger ließ man nicht unbewirthet, unbeschenkt von dannen ziehen. Es war erst unserer Zeit vorbehalten, in einem jungen Dichter einen Shakespeare zu entdecken und, wenn dieser seinen Entdecker besucht und ihm klagt, daß er schon ganz

heruntergekommen und verhungert sei, ihm zu antworten: Ich weiß noch gar nicht, junger Freund, ob Sie überhaupt ein Beefsteak werden vertragen können. Dieser Entdecker ist natürlich reich, denn nur ein Reicher ist so zarter Fürsorge für den Magen des Hungernden fähig. Das Maecenatenthum für — die Diät neuer Shakespeares ist eine reizende Nuance mehr im Bilde unserer kunstfördernden Zeit. Die Holsteinschen Bauern hingegen wissen heute noch, daß man die Kunst nicht bezahlt, wenn man sein Theaterbillet bezahlt, sondern daß man nach der Vorstellung anstandshalber die verhungerten Schauspieler bewirthen muß, ohne sich darum zu kümmern, was sie vertragen können. — Am schlechtesten ist der Kunst gedient, wenn der Staat sie fördert durch Gründung von Akademien und Stiftung von Preisen, weil er, als ein unpersönliches Ding, die Kunst auf unpersönliche Weise heben zu können meint. Mit ihren Preisen speciell haben sich noch fast alle Staaten*) und Gesellschaften so ziemlich regelmäßig blamiert. Die Akademien fördern nicht die Kunst, sondern nur das Proletariat der Kunst. Der eine Theil der Künstler verkommt, und aus dem anderen macht man Beamte und Professoren und stellt sie unter Aufsicht von Hoflakaien und Rechnungsräthen. Man züchtet ihnen eine ganz unbändige Ehrfurcht an vor allen Excellenzen und Heiligkeiten des Staates. So viel Ehrfurcht verträgt aber die freie

---

*) Eine glänzende Ausnahme macht heute nur Norwegen, wo sogar anständige Dichter und gute Revolutionäre Staatspreise erhalten.

Kunst gar nicht. Bei all der Bückerei bekommt sie Leibschneiden und Rückgratsverkrümmung. Am Ende gar verschimpfiert man dem Künstler seinen schönen Namen, den er sich so mühsam berühmt gemacht hat, und adelt Den, der dazu berufen ward, Andere zu adeln. Jedenfalls huldigt man dem Künstler nicht um seiner Kunst, sondern um des Verrathes willen, den er an seiner Kunst begangen hat. Man kann die Kunst nicht fördern bei solcher grandiosen Respektlosigkeit vor der geistigen Arbeit, wie sie unserer Zeit eigenthümlich ist. Man dient der Kunst nicht, wenn man sich jeden Tag vor der Kunst blamiert. Im Reiche des Augustus und des Sonnenkönigs von Frankreich war man wenigstens der Kunst schuldig, künstlerisch erzogen zu sein, und hielt sich verpflichtet, ein tadelloses Lateinisch und Französisch zu reden und einige klare philosophische Begriffe im Kopfe zu haben, wenn man mit Künstlern und Gelehrten verkehren wollte. Man gab noch Etwas auf vornehmen Geschmack in Sachen der Kunst. Daß man sie in schlechten Versen und stillosen Ansprachen feiern dürfte, hat erst unsere Zeit entdeckt, die auch schließlich den Zweck der Künstler als Leibgarde der Hohenzollern, neben Schutzleuten zu rangieren, richtig herausbekommen hat. Das Mindeste, was man für Kunst und Künstler that, war, daß man sie in freiere Lebenssphären zog. Der Begriff der Fürsten selbst war damals etwas Freieres und Höheres. Fürsten fühlten sich noch nicht berufen, Agenten großer Handelshäuser und Sittenpolizeichefs zu sein. Und so erzog man die Kunst auch noch nicht durch Hofbuchhändler und Polizeiwachtmeister.

Die letzte wirthschaftliche Voraussetzung der Kunst

ist die Möglichkeit, sich außerhalb der ökonomischen Gesetze zu stellen: Die Bohème. Ihr klassischer Boden ist Paris, in gemilderter Form Wien. Der Künstler ist zwar machtlos und arm; aber er spottet der Gesetze, darf ihrer spotten, — und damit ist er wieder frei, sogar freier als je. Im ersten Falle hatte der Künstler, was er brauchte, im zweiten bekam er, was er brauchte, im dritten braucht er einfach nichts. Er kann seine Miethe nicht bezahlen, aber man erwartet das auch gar nicht von ihm. Daß er Schulden hat, ist selbstverständlich sein gutes Recht. Er würde gar nicht für voll angesehen werden, wenn er keine Schulden hätte. Man unterstützt ihn zwar nicht, aber man läßt sich von ihm auslumpen. Man gestattet ihm seine eigene Moral, denn der Künstler ist Etwas, das sich in allen Stücken vom Durchschnittsmenschen unterscheidet. Er empfängt den großen Alexander in der Tonne, wohnt in Dachstuben, malt in Waschküchen, wird manchmal in die Besserungsanstalt gesteckt; aber das Alles schändet ihn nicht, denn er ist eben ein Genie, ein Individuum, das in seinem ganzen gesellschaftlichen, wirthschaftlichen und moralischen Habitus ein mauvais sujet, ein in allen Stücken unmöglicher Gesell ist, wenn er nur zugleich auch ein Künstler oder Schriftsteller ist. Er reicht Herzoginnen seine Hand zum Kusse dar (Rousseau), wird von den Damen der großen Welt angeschwärmt, eine Locke oder ein Autogramm von ihm gilt als Heiligthum (Jean Paul, Liszt). Er weiß, daß er, wenn er Künstler wird, damit aus dem Kreis der anständigen Gesellschaft heraustritt. Das galt speciell für den Schauspieler noch bis in die jüngste Zeit hinein. Er rangierte

unter Landstreichern und Dirnen. Das war aber ein großes Glück, wenn schon nicht für ihn selbst, so doch für die Kunst. Gewisse Künste, Musik, Schauspielkunst und Literatur, gedeihen vorzugsweise in einer außergesellschaftlichen Sphäre. Nur so werden sie frei, mindestens in Zeiten und unter Völkern, die, als Ganzes betrachtet, unliterarisch und unkünstlerisch sind. Da hilft nur Eins: das Band muß abgerissen werden und der Künstler muß sich auf sich und seine Kunst allein gestellt sehen. Namentlich jede neue Kunst und Bewegung macht diesen Riß nothwendig. Bei jeder Revolution, auch des Glaubens und der Politik, treten die Führer aus ihrer Klasse; nur so werden sie frei. Das berühmteste Beispiel: Jesus Christus, der ein Rabbi war und hinging, um den Hirten zu predigen. Man siegt nämlich auch, indem man den Kampf und die Concurrenz ablehnt, heraustritt aus dem Ringe, der Einen umfriedet, aber auch bannt. Unkriegerische Fürsten werden Bettelmönche, kleine Kaufleute bekehren sich heute zum Socialismus; nur so werden sie das drückende Gefühl des Niederganges und der Armuth los. — Das Mittelalter hatte noch ein besonderes wohlthätiges Institut für die Ausscheidung aus socialer Gemeinschaft: das Kloster. Hier war auch der Künstler der Noth und Sorge enthoben, und hier blühten Künste und Wissenschaften in einer Zeit, als noch ganz Europa ein Barbarenland war. — Zuletzt giebt es noch ein Aeußerstes: das Martyrium. Man kann als Märtyrer seiner Kunst und seiner Idee dienen, hungernd und leidend Werke schaffen und noch im Tode seinen Schwanengesang singen.

Unter diesen drei Voraussetzungen hat es Kunst ge-

geben, kann es Kunst geben. Der Künstler als Machtinhaber, als Machtschützling, als Freier: als Aristokrat, Aristokratenfreund und Bohèmien; frei durch Besitz, Unterstützung und Unabhängigkeit vom Zwange des Capitalismus. Die klassische Periode blühte durch die Freiheit einer besitzenden Klasse, das Mittelalter durch den Schutz und die Romantik durch die Freiheit der Bohème. So lange es für den Künstler noch eine dieser Möglichkeiten giebt, ist er existenzfähig und zwar so lange er für und nicht von seiner Kunst zu leben braucht.

*   *
*

Die eigentliche, die grundsätzliche und schlechterdings unwürdige Unfreiheit beginnt erst, wenn das Kunstproduct zum Handelsobject wird und den Gesetzen von Production und Nachfrage untersteht. Die Reaction gegen die Ueberproduction trifft dann das Genie ebenso wie den Stümper und Nachahmer. Mäntel producirt man, weil sie bestellt und gebraucht werden. In der Kunst aber ist das Product das Primäre. Es ist da; und weil es da ist, will es begehrt sein. Ebenso wie die Schönheit des Weibes nicht im Verhältniß der Nachfrage entsteht, sondern, wenn sie entstanden ist, begehrt wird. Die Kunst und die Schönheit suchen ihre Bewerber und können nicht immer erst entstehen, wenn sie beworben werden. Die Kunst verlangt ein Publikum, die Schönheit, Liebe, nicht umgekehrt; wenigstens auf dem Wirthschaftsmarkte.

Diese ökonomische Formel ist nicht nur an sich sinnlos in Bezug auf Kunst und Schönheit, sie ist auch höchst verderblich, da sie den Aberglauben nährt, Das, was ver-

langt wird, sei nun Kunst, und die Werke nach der Menge der Dummköpfe bewerthet, die sie verlangen. Als Handelsartikel muß die Kunst ferner normiert werden. Sie kann aber nur quantitativ bewerthet werden nach der Menge von Aufführungen, Auflagen und Reproductionen, nach der Anzahl von Zeilen und Quadratcentimetern. Nicht die Kraft, Schönheit und Arbeit, die in einer Zeile steckt, sondern die Zeile wird bezahlt. Wie sollte man auch Kunstwerke geschäftlich anders abschätzen? Denn nicht die Wirkung, sondern das Geschäft, das in einem Werke liegt, wird taxiert. Nicht das Werk, das eine geistige Umwälzung bewirkt, das Folgen hat, wie die Liebe Folgen hat, sondern das Werk hat Erfolg, das bis zum Erbrechen aufgeführt und reproduciert wird: nicht die Schönheit, die geliebt wird und mit dem Abglanze ihrer Schönheit und Liebe ein neues Geschlecht überstrahlt, sondern die Schönheit, die sich gut bezahlt macht.

Da nun aber Kunstwerke, oder was dafür gilt, sich zuweilen bezahlt machen, so schließt man: Folglich ist kein Kunstwerk oder steht sehr tief im Werthe, was sich nicht oder nur wenig bezahlt macht. Der Philister, der keine Protection der Kunst von oben wünscht,*) zweifelt nicht: das Talent bricht sich Bahn. Er weiß natürlich nicht und es interessiert ihn auch nicht, daß das Talent, ehe es sich

*) In dieser Hinsicht ist auch Zola ein Philister, der zugleich das beste Beispiel für die Möglichkeit der Kunst unter der heut geltenden ökonomischen Formel giebt. Doch abgesehen davon, daß Ausnahmen nichts beweisen, triumphierte Zola wirthschaftlich nicht durch seine Kunst und was groß an ihm ist, sondern durch ganz

Bahn brechen kann, geschult sein muß, diese Schulung ein oder auch mehrere Jahrzehnte dauern kann und in dieser Zeit der Künstler oder Kunstjünger doch auch leben muß; und daß er auch später nicht immerwährend schaffen kann (zu jeder Saison ein Stück), sondern zwischendurch rasten, studieren, reisen, neue Eindrücke aufnehmen, sich mit neuem Inhalt erfüllen muß, die Lücken seiner Seele, die entstanden sind, wenn er sich durch Schöpfungen verausgabt hat, nachfüllen, das Herzblut ersetzen muß, das er dem neuen Kinde abgegeben hat. Schließlich entsteht eine wirthschaftliche Unterfrage: wie kommt der Künstler zu seinem Talent? Wie erhält er es? Das geschieht, indem er es prostituiert, noch ehe es reif geworden ist. Es giebt naive Menschen unter den Künstlern, die sich einbilden, man könnte seine Seele eintheilen in eine keusche und in eine befleckte Jungfrau und der Herren- und Sklavenmoral zugleich dienen. Um zu leben, stellt man sich unter das Gesetz der Nachfrage, malt Plakate, schreibt Feuilletonromane, und wenn man satt ist und seine Familie gesättigt hat, dann schreibt man und malt man sich selbst. Sechs Jahre dient man dem „Berliner Lokal-Anzeiger", um das Recht zu erlangen, im siebenten sich selbst zu dienen. Was

---

andere, niedriger einzutaxierende Eigenschaften: durch die schlechten Instinkte, die ihm auf den Leim gingen — er war lange Zeit, namentlich im Auslande, der Dichter der Kokotten und Demi-Vierges, — sowie durch seine eigenen schlechten Instinkte, die sich auf sein Zeitalter gut verstanden, seine Reklamesucht; er siegte nicht durch seine Kunst und Größe, sondern durch seine Rückständigkeit. Seine Kunst nahm man gerade mit in den Kauf.

würde man von einem Weibe sagen, das uns erklärte, um ihrer Keuschheit willen müßte sie sich der Prostitution ergeben? Um im siebenten Jahre keusch und züchtig leben zu können, müsse sie erst sechs Jahre im Bordell gelebt haben. Wenn man aber sechs Jahre lang schlecht geschrieben hat, kann man im siebenten einfach nicht mehr gut schreiben. Am Ende sieht man selbst die Kunst aus der Perspective des Publikums an, stellt sich unter die Moral und Anschauung seiner Besteller. Der Künstler sieht die Welt nicht mehr mit seinen Augen, sondern durch die Brille Derer, die von ihm gemalt und amusiert sein wollen. Damit ist er als schaffender und werthender Factor des Lebens ausgeschieden. Der Erzieher ist unter die Fäuste seiner Zöglinge gerathen.

Kommt dazu, daß die Kunst durch Zwischenhändler, Agenten, Redacteure, Verleger, Inseratenpächter, Theaterdirectoren — Alles Leute, die keine Kunst machen, aber sie verschachern und die Rolle des Kupplers spielen — noch um etliche Stufen gewaltsam herabgezogen wird, als sie ohnehin bei diesem Verhältniß stehen muß, so ist die letzte Existenzmöglichkeit für sie verpaßt. Man macht mit schlechter und traditioneller Kunst leichter und besser Geschäfte als mit guter und origineller, also ist die Aufgabe der Kunsthändler, zu verhüten, daß anständige Werke überhaupt möglich werden. Sie können einfach nicht mehr in die Erscheinung treten. Denn man concurriert nach unten hin in der Dummheit, Feigheit und Billigkeit, und sieht darauf, daß die Concurrenz-Bahn selbst innegehalten wird. So sind die Zeitungen schließlich dazu da, um nach Möglichkeit zu verhindern, daß etwas Gutes gedruckt

werden kann, und Theater, dafür zu sorgen, daß gute Stücke nicht mehr geschrieben werden. Princip der Kunsthändler: nichts für die Kunst wagen (dafür sind sie Geschäftsleute), aber Alles von der Kunst gewinnen (dafür sind sie Geschäftsleute). Keinen Schutz und keine Förderung, aber jede Ausnützung und Ausmistung der Kunst. Da soll sie schließlich nicht auf den Hund kommen! Zumal, wenn solches Princip mit so schamlosem Cynismus ausgesprochen und so klebriger Zähigkeit durchgeführt wird, daß die Kunst nur Geschäft und möglichst billiges Geschäft sei, und wenn die Kunsthändler nicht einmal Kaufleute großen Stils, sondern nur noch Krämer und Hausierer sein wollen. Nicht fünf Pfennige hergeben, wo nicht sieben Pfennige schon eingenommen oder garantiert sind. Das heißt dann in ihrer Geschäftssprache: „Wir haben keine Meinung, es eignet sich nicht für unser Blatt oder unsern Verlag, das Publikum interessiert sich nicht dafür". Wenn Goethe mit dem „Faust" oder Beethoven mit der „Neunten" hätten warten sollen, bis die Verleger „Meinung haben" und sich das Publikum „interessiert": nie hätte es in Deutschland eine Kunst gegeben. Das Publikum nämlich, so schlecht es ist, ist noch immer nicht so schlecht, wie die Kunsthändler es haben wollen und gebrauchen können. Erst drücken sie es planmäßig herunter und dann sagen sie: Zu hoch für unser Publikum! Dabei thun sie immer so, als wären sie ihre einzigen Leser und Zuschauer und machen sich selbst zur höchsten Norm der Kunst, zur ultima ratio der Kritik. Wenn ein Verleger einem Autor eine Schmeichelei sagen will, dann sagt er: die Sache hat mich sogar interessiert. Aber er sagt nicht, woher er den Muth

zu solcher dreisten Anmaßung bezieht. Seit wann sind Verleger Kunstrichter? Der Verleger und Director als Geschäftsmann braucht natürlich auch keinen Charakter, weder politischen noch künstlerischen, noch persönlichen. Für den Charakter sind die Autoren, Redacteure, Kritiker da, die sich mit Haut und Haaren, mit Charakter und Richtung, verkaufen müssen und die öffentliche Ehre zu vertreten haben, welche der Verleger vorher preisgegeben hat. Der Verleger kann seine Richtung ändern, wenn nur der Schriftsteller treu bleibt. Ein politischer Redacteur oder Kritiker, der sich verkauft oder beim Abendbrod freihalten läßt, ist ein durchaus zu verachtendes Individuum. Dafür hat der Verleger das Recht, seine ganze Zeitung, von der ersten bis zur letzten Zeile zu verkaufen, und treibt dies Geschäft ganz ungeniert und offenkundig. Man nennt Das: den Zeitumständen Rechnung tragen; und daß der Verleger für den Inseratentheil nur die eine Verantwortung trägt, für die eingelaufenen Gelder auch richtig zu quittieren, ist doch selbstverständlich. Was er hier durch Empfehlung schamloser Geschäfte und Ankündigung von allerlei Unzucht sündigt, das ist ja leicht wieder gut zu machen, denn dafür hat er seinen Leitartikler, welcher ihm die moralischsten und liberalsten Artikel schreibt, die er nur haben will. Das Geschäft und die Moral, es hat Beides seine Richtigkeit, man muß es nur richtig auseinander halten.

Die Kunsthändler und Verleger haben also ganz und gar nicht den Beruf, Etwas für die Kunst und Moral zu thun, wenn nur die Kunst und Moral für sie Etwas thut. Ihre künstlerische Aufgabe ist, den Künstlern die

Scham abzugewöhnen vor sich selbst und ihrer Kunst. Das Ende vom Liede ist, daß die Kunsthändler das Publikum als Concurrenz gegen die Künstler ausspielen. Man schreibt womöglich literarische und künstlerische Preise aus, von deren Bewerbung gerade die Künstler und Schriftsteller ausgeschlossen sind; und schließlich läßt man sich seine Zeitung vom Publikum schreiben. Die Künstler und Schriftsteller begreifen so wenig ihr wirthschaftliches Interesse, daß sie sogar ihren eigenen Ruhm für diesen Unfug einsetzen und als Lockvögel und Preisrichter functionieren. Und dann wundern sie sich, daß ihre Collegen und die Verleger so wenig Achtung vor ihnen haben. Aber sie selbst haben ja keine Achtung mehr vor sich und ihrem Beruf. Die Presse, einst eine Waffe des Geistes in den Händen der Schriftsteller, ist ihnen längst entwunden und hat ihren Lauf nun gegen sie gewendet; sie, die erfunden ward, die öffentliche Meinung zu corrigieren, ist Ausdruck der öffentlichen Meinung geworden, und noch dazu einer politisch getrübten und industriell gefälschten öffentlichen Meinung.

Ein gar komisches Mißverständniß spielt sich in unseren Tagen ab. Häufig wird von volksfreundlichen Speculanten oder auch naiven Idealisten der Versuch gemacht, das capitalistische Princip in der Kunst aufzuheben, und zwar nicht vom Standpunkte der Kunst, sondern des Publikums, nicht der Producenten, sondern der Consumenten, nicht für die Künstler, sondern fürs Volk. Der arme Mann soll auch sein Schiller-Theater haben, das aber nicht etwa der reiche Mann bezahlt und leistungsfähig macht; also muß der Krämergeist in der Kunst noch

potenciert werden. Das Rechenexempel wird dadurch gelöst, daß man den Künstler noch knapper hält, wirthschaftlich noch abhängiger macht. Man will hier also Kunst auf Kosten des Künstlers, der sich immerhin abdarben kann, worüber aber nicht nur er, sondern auch sein Pegasus schließlich ganz klapprig wird. Auf unserer wirthschaftlichen Basis ist das einfach der Anfang vom Ende. Wenn irgend möglich, sollen diese Unternehmungen sogar noch Geld bringen, mindestens sollen sie nichts kosten. Damit entsteht, damit kann keine neue Kunst entstehen. Höchstens daß die Kunst, die schon da ist, darüber verbraucht wird.

Eine wirthschaftliche Existenz durch die Kunst als Arbeit oder Handelsartikel ist nur möglich*) in einer gebildeten, durch Cultur und Klassenbewußtsein sich eins fühlenden Gesellschaft, die sich in corpore als Maecen empfindet und die Kunst durch den Zwang der Mode schützt; und sie thut dies nur, wo der Künstler dies Klassenbewußtsein trifft oder ausdrückt (bei Shakespeare, Heine, Zola), und dann braucht dieser immer noch Maecene: Ohne Southampton und Salomon Heine hätten auch Shakespeare und Heine sich nicht auf ihrer Höhe halten können. Im modernen Deutschland freilich ist nicht ein-

*) Mit dem Princip des künstlerischen Schaffens hat sie zunächst gar nichts zu thun. Ein Bekannter von mir hat unter den elendsten Verhältnissen ein Malergenie entdeckt und suchte ihm zu helfen, indem er ihm Aufträge verschaffte. Aber sobald der Maler für Geld arbeiten sollte, gelang ihm nichts mehr. Das Gefühl des Arbeitsverhältnisses zum Object der Arbeit (das Portrait) lähmte ihm Phantasie und Hand.

mal die Hypothese dieser Wirthschaftsform der Kunst möglich. Denn der Deutsche kennt nur ein Verbrechen, das er sich nie verzeihen kann; — ein Buch zu kaufen. Ehe er fünfzig Pfennige in die Buchhandlung trägt, zahlt er dem Dienstmann eine Mark, um sich das Buch von einem Freunde zu entleihen. Unsere Millionäre protegiern die Dichter, indem sie sich ihre Werke dedicieren lassen.

* *
*

Wenn wir morgen noch eine Kunst haben sollen, müssen sich die Künstler heute emancipieren. Unsere besitzende Klasse, besonders in Deutschland, hat, wenig Ausnahmen abgerechnet, weder Bildung noch Cultur genug, selbst eine Kunst hervorzubringen. Dazu sind sie zu faul und zu satt. Fast hat es den Anschein, als wären sie schon heute die culturvergessenen Elemente im Volk. Es sind die Nachgeburten und Gespenster der Cultur. Die deutsche Intelligenz stammt immer noch vorzugsweise aus der Kleinbourgoisie. Das ist gerade ihr Unglück und bringt sie um. Die deutsche Intelligenz kann sich nicht ausleben und wird muffig. Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, daß in den letzten anderthalb Jahrzehnten in Deutschland kein Dramatiker mehr erfolgreich aufgetreten ist, der nicht durch Geburt, Heirath, Beziehungen zur Finanz oder capitalkräftigen Welt gehört. Proletariern ist der Weg zur Bühne längst versperrt und bald werden sie überhaupt nicht mehr in die Literatur und Kunst hinein können. Daher der Niedergang und die Verödung. Dichter, die sich, wie

Schiller und Hebbel, aus der Armuth herausgerungen haben, sind heute nicht mehr möglich. Der Capitalismus deckt sie einfach zu. Das Geld wird der Grabstein Derer, die es nicht haben. Die sogenannte moderne Bewegung, die vielfach von Proletariern ausging, war der letzte Verzweiflungsschrei aus dem Grabe des deutschen Intellects, die äußerste Kraftanstrengung eines lebendig Begrabenen. Die Goldplatte über seinem Grabe rückte nicht von der Stelle. Auch der Triumph Hauptmanns über Holz und Schlaf, namentlich diesen, war zuletzt ein Sieg des Capitalismus. Für einen capitalkräftigen Dichter interessiert sich Presse und Börse eher als für zwei Bohêmiens; ein Millionärssohn, wie Fulda, wird im Fluge „gemacht", wie ein Millionengeschäft sich im Fluge macht. Selbst der Genuß der Kunst wird den Künstlern, die sie schaffen, am Ende verwehrt, da ihnen, als Proleten, das Geld fehlt, Bücher zu kaufen, Theater zu besuchen, Gemälde zu besitzen. — Mit dem Maecenatenthum unserer Zeit steht es ganz schlimm. Alle ausgedienten Confectionäre und Wäschefabrikanten fördern heute schon die Kunst. Generös waren ja die deutschen Maecene niemals, in Bezug auf die Kunst sind sie nicht einmal protzig. Millionäre genieren sich nicht, einen Aufruf für einen Lyriker zu erlassen, für den sie die Mittel bei einem einzigen Gastmahle selbst aufbringen könnten. Unsere Maecene werden immer knickriger und im selben Verhältniß unverschämter. Ich kenne einen sechzehnfachen Millionär in Sachsen, der einen armen, hochbegabten Dichter kurze Zeit unterstützte und dafür, ob er gleich ein vollkommener Ignorant ist, das Recht erkauft zu haben

glaubte, seinem Stipendiaten Vorschriften zu machen, wie er dichten sollte, ungefähr in einem Ton, wie man einem Commis vorschreibt, in welchem Stil er seine Geschäftsbriefe abzufassen oder zu verbessern habe. Jedes Wort, das er nicht verstand, hielt er für aesthetisch fehlerhaft. Schließlich wurde ihm die ganze Sache leid, und da der Dichter nicht nach Vorschrift dichtete, entzog er ihm die Unterstützung. — Außerhalb der bürgerlichen Moral und Wirthschaftssphäre endlich will man den Künstler nicht mehr leben lassen. Er hat nicht einmal mehr das Recht zu verhungern, das leiden die Sklavenhälter der Kunst nicht, deren Umwerthung aus der Noth des Autors eine Widerlegung des ästhetischen Werks gemacht hat.

Die ganze Kunst ist heute capitalisiert; auch die kirchlichen Institute und Hoftheater sind Geschäftshäuser. Und wo einmal der Versuch gemacht ist, eine Kunst oder ein Kunstinstitut der capitalistischen Speculation und gesellschaftlichen Unzucht zu entreißen, wie in Bayreuth oder durch Gründung von Freien Bühnen, da bemächtigt sich die Speculation und Mode sofort der Unternehmungen, und in kürzester Zeit unterscheiden sie sich nicht mehr von anderen Erscheinungen des Kunstlebens. Die Kunst hat gar keinen Ausweg mehr nach einer der früheren Existenzmöglichkeiten. Alle Reformversuche im capitalistischen Sinne sind zwecklos, auch eine Verbesserung der Urheberrechts kann wenig nützen, schon weil die Künstler, als die wirtschaftlich Schwächeren, nicht einmal ihr schlechtes Urheberrecht ausnützen können. Eher kann eine Verbesserung des Urheberrechts das Uebel noch verschlimmern, indem es den Aberglauben stärkt, daß man

von der Kunst leben könnte, statt für die Kunst zu leben, und daß man als Künstler und Schriftsteller in unserer Zeit eine freie Stellung haben könnte.*)

Folglich bleibt der Kunst nichts übrig als sich entweder aufzuhängen oder sich auf eigene Faust irgend wie selbst frei zu machen. Im Frohndienst des Capitalismus kommt sie um alle Würde und allen Verstand. Auch auf den Traum der Socialisten vom Zukunftsstaat darf sich die Kunst nicht einlassen, nicht hoffen, dort könnte ihr Freiheit und Glück blühen. Im tiefsten Grunde ihrer Seele denken auch die Socialisten capitalistisch, der Socialismus ist zuletzt nur die äußerste Consequenz des Capitalismus; mindestens in der Kunst denken die Socialdemokraten genau wie alle Anderen, nur noch kleinlicher und engherziger. Wenn großbürgerliche Blätter glauben, daß sich für zehn Pfennige die Zeile literarische Kunstwerke herstellen ließen, so wollen die socialdemokratischen sie sogar für fünf Pfennige die Zeile beziehen. Im Socialismus liegt, genau wie im Capitalismus, ein unkünstlerisches und sogar ein widerkünstlerisches Princip. Die Kunst, das vornehmste Mittel der Auswahl, ist ihrer Natur nach aristokratisch und widerstrebt aller Gleichmacherei. Ob die Masse, das Volk, der Pöbel ihr als

*) Ein mir befreundeter Schriftsteller, der früher Kaufmann war und auch im Verkehr mit Verlegern und Redakteuren kaufmännische Principien durchführen zu können glaubte, gewann sämmtliche Prozesse und war — bald fertig, indem er alle Verbindungen verlor und auf dem Trockenen sitzen blieb. Es ist immer gefährlich, wenn der Schwache Recht bekommt. Er behält ja nie Recht.

geschäftliche oder als politische Fessel angelegt wird, Fessel bleibt Fessel.

*　*
*

Die Kunst steht am Scheidewege. Ihre Lebensfrage ist, wie sie hinauskommt auf das weite Feld der persönlichen und wirthschaftlichen Freiheit. Die Königstochter harret ihres Perseus, der sie vom Unthier des Capitalismus errette.

IV.

Kritik.

Die Kritik sitzt heute eingeklemmt zwischen der strengen Wissenschaft und der Reporterei, und droht bald gänzlich erstickt zu werden.

Giebt es noch eine Kritik? d. h. eine freie, schöpferische, in sich selbst beruhende und durch sich selbst interessierende Kritik? Ich will hier nicht den schlechten Künstlern ihr Herz erleichtern, indem ich auf die Kritik schimpfe. Geschimpft ist nun genug auf diese Institution, aber gerade durch das Schimpfen ist sie noch mehr heruntergekommen. Denn indem man auf sie schimpft, bestimmt man schon ihre Stellung, macht man sie abhängig, drückt man sie herunter. Diesen Herrschaften ist der Kritiker überhaupt nur noch der Geschäftsstörer. Was ich hier ausführen will, das ist etwas ganz Anderes, das ist Etwas, das sich die Wissenschaft schon lange angemaßt, und die Kunst jetzt, und gerade mit Hilfe der Kritik, durchzusetzen sich bemüht, nämlich das Recht auch der Kritik auf sich selbst.

Giebt es noch eine Kritik? Giebt es noch außer der Philologie und der Reporterei von Lokalblättern eine

Untersuchung von Werken? Hat ein Werk, das nicht durch Alter geheiligt ist oder durch den Beifall des vielköpfigen Ungeheuers, Publikum genannt, das Recht, ernst genommen zu werden? Oder hat noch ein Kritiker das Recht, ein Werk, das ihm interessant genug erscheint, gleichgiltig ob sich die Menge dafür interessiert oder die Fachgelehrten ihren Segen dazu geben, zu zergliedern, zur Basis ästhetischer, psychologischer oder technischer Untersuchungen zu machen? Es ist heute bereits ein Thema für Witzblätter, was Shakespeare, Goethe oder Schiller für Erfahrungen hätten machen können, wenn sie modernen Theatern ihre Dramen angeboten hätten. Aber man kann noch mehr sagen: ein Lessing, Herder, Schlegel oder Tieck hätten heute auch nicht ein einziges Organ gefunden, das sich für ihre Kritiken hergegeben hätte. Sicherlich hätten sie keine Leser gehabt. Denn das theoretische Interesse für die Kunst ist selbst bei den Künstlern beinahe auf den Gefrierpunkt gesunken. Damit sage ich noch etwas Anderes: Wir haben keine Zeitungen, sondern nur noch Depeschenbureaus. Es giebt nicht ein einziges Blatt in Deutschland, das, auf welchem Gebiete immer, selbstständige Kritik übt. Sogar die Literaturorgane sind Nachrichtenblätter geworden. Man kann es auf Schritt und Tritt verfolgen, wie die Nachrichterei die Kritik verdrängt hat. Zunächst war es die Theaterkritik, die daran hat glauben müssen. Ein Kritiker, der sechs Mal in der Woche nächtlicher Weile sein Urtheil abgeben muß über neue Dramen und die Leistungen der Schauspieler, noch ehe er sich des Eindrucks recht bewußt geworden, ist unzweifelhaft zum Reporter herabgesunken, er sei, wer immer er sei. Denn wie es

ein Gesetz der poetischen Ferne giebt, so giebt es auch ein Gesetz der kritischen Entfernung. Ein Kritiker, der sich nicht Zeit nehmen darf, hat sein vornehmstes Recht verloren.

Der Theaterkritik ist die Buchkritik schnell genug nachgefolgt. Unsere Literaturblätter concurrieren jetzt in der Schnelligkeit. Wenn man wissen will, wie eine Zeitung sich zu einem neuen Buche stellen wird, hat man nur nöthig, ein paar Tage das Blatt zu verfolgen. Denn erscheint eine Kritik nicht sofort, solange das Werk noch frisch, eine Neuheit, eine Actualität ist, so kommt überhaupt keine mehr. Ein Buch, das nicht in vierundzwanzig Stunden gelesen, kritisiert und vergessen wird, hat seinen Beruf verfehlt. Auch das tüchtigste Werk des vornehmsten Schriftstellers ist unwiderruflich veraltet, einer Kritik unwerth, wenn es sie nicht sofort gefunden hat. Und da das bei tüchtigen Werken nun einmal nicht möglich ist, so haben sie ihr Recht auf Kritik verloren.

*　　*
*

Dem Rechte auf Kritik aber steht ein Recht der Kritik gegenüber. Ist es schon so mit dem Rechte der Autoren auf Kritik, wie wird es erst mit dem der Kritik selber gehen, und da hier geradezu alles auf die Persönlichkeit der Wirkungen ankommt, also mit dem Rechte des Kritikers?

Das Recht des Kritikers! Der kann aber doch nur Pflichten haben. Das spricht die Einfalt der Künstler, die von Kritik nichts wissen, Reporterei mit Kritik verwechseln und meinen, Jemand sei ein Kritiker,

weil sie ihn allabendlich im Theater zu den Premièren sehen und am nächsten Tage unter seiner Chiffre ein paar elend stilisierte Worte über das Ereigniß des Tages lesen.

Ein Kritiker, der etwas leisten soll, bedarf genau so der persönlichen Freiheiten wie der Künstler, denn auch die Kritik ist eine selbstständige Schöpfung, die, wie eine Dichtung, wenn sie bestehen soll, ihren Werth in sich und nicht in den Gelegenheiten haben muß. Zunächst die Freiheit der Zeit, worin mir noch die Verständigeren beistimmen werden. Denn daß das Publikum nicht nur die Kunst, sondern auch die Kritik durch seine Sensationslüsternheit auf den Hund bringen kann, sieht man vielleicht schon ein. Aber es giebt noch andere Freiheiten, auf die der Kritiker halten muß, wenn er sich nicht selber preisgeben will. Und nicht die geringste und unwichtigste Freiheit ist die gegen das Werk, von dem er ausgeht. Ich möchte sagen, der Kritiker verhält sich zum Werke, wie der Dichter zu seinem Stoffe. Ein Dichter, der nicht irgendwie sich über seinen Stoff erheben kann, wird nie eine selbstständige Bedeutung haben, nicht einmal eine formale, daran können alle naturalistischen Theorieen nichts ändern. Die Natur gesehen durch ein Temperament, heißt das Wahrheitsgesetz bei Zola. Aber ist nur das Temperament darnach, dann wird es schon recht behalten, auch gegen die Natur. Die Kunst des Dichters ist nicht zuletzt eine Kunst zu lügen, denn darnach heißt er. Man kann auch bei der Kritik nicht weiter gehen, als zu sagen: Kritik ist das Kunstwerk noch einmal gesehen durch eine Individualität. Wo der Kritiker dies Recht auf Individualität verwirkt hat, da muß er werden, was er geworden ist, ein

Reporter. Die Freiheit des Kritikers, nicht zuletzt die wirthschaftliche, ist die einzige Gewähr für seine Unbestechlichkeit.

Mannigfaltig, wie die Arten der Kunst, sind die Arten der Kritik. Vielleicht, daß sich sogar für jede eine Analogie finden wird. Eher, daß es für den Kritiker noch mehrere giebt, weil sein Object ja schon selbst mehr Mannigfaltigkeit besitzt. Beim Künstler giebt es ein dreifaches Verhältniß: Das zu seinem Object, zu seiner eigenen Subjectivität, und das von Object und Subject untereinander. Der Kritiker bringt eine neue Subjectivität hinzu, hat also ein sechsfaches Verhalten. Darnach ergeben sich für ihn noch einmal so viel Beziehungen als für den Künstler, der ja eben dadurch Künstler wird, daß er in eine neue Beziehung zur Objectivität der Welt tritt und sich so von dem einfachen Sinnen- und Thatmenschen unterscheidet.

Der Kritiker muß also, so er nicht die Vorbereitungsschlacht für eine neue Kunst mitkämpft und die Waffen schmiedet, also nur Gehilfe der Kunst ist, die Stadien des Künstlers schon durchlaufen haben, d. h. er muß Künstler gewesen sein. Das sollte man eigentlich in Deutschland wissen, das den vornehmsten Dichter und den vornehmsten Kritiker in einer Person hat. Zuweilen kann man sogar zweifelhaft werden, was Goethe eigentlich mehr war: Dichter oder Kritiker. Jedenfalls war der Kritiker in ihm stetiger. Und in kleineren Verhältnissen wiederholt sich das noch einmal bei Ludwig Tieck, bei dem man noch zweifelhafter sein kann, was das Ursprünglichere in ihm war.

* *
*

Wie es nicht die großen Ereignisse der Weltgeschichte, sondern die kleinen Episoden sind, die die Phantasie der Dichter befeuern, nicht die Thaten des großen Kaisers Karl, sondern die Kämpfe einer kleinen Nachhut im Thale von Ronceval, so sind es auch nicht nothgedrungen die großen Werke der Kunst, sondern irgend welche anderen, die die Kritiker zu ihren Untersuchungen und Nachforschungen anregen. Und wie es dem Künstler gestattet sein muß, seine Stoffe zu benützen, wie und zu welchem Zwecke er immer will — auf welche Verschiedenheit doch eben die einzelnen Kunstrichtungen zurückzuführen sind — so muß auch dem Kritiker gestattet sein, die Werke zu benutzen, wie und zu welchem Zwecke er will. Im Kunstwerke sind die Thatsachen doch nur, was der Künstler daraus gemacht hat, in der Kritik aber ist das Werk nur, was der Kritiker daraus gemacht hat. Ob ein Kritiker sich dem Werke oder das Werk sich unterordnet, macht nur zweierlei Arten von Kritik, nicht aber ein Recht und ein Unrecht; ganz abgesehen davon, daß er sowohl das Werk als sich selbst einem höheren, wenn auch nur in der Einbildung höheren Dritten unterordnen kann, und das ist, was man gewöhnlich den Idealismus in der Kritik nennt. Dieses höhere Dritte kann die Kunst selber sein, der Staat, die Moral, die Kirche, die Gesellschaft, irgend eine Idee, wie das Gute, das Schöne, das Wahre, eine Tugend, ein Sieg des Herzens u. s. w. Aber es macht dem Kunstwerke keinen Unterschied, wem zu Liebe es vernichtet wird. Man kann höchstens sagen: je größer der Moloch, dem es geopfert wird, um so tiefer fällt es in den Schlund. Vom kritischen Verstande aber kann man

sagen: er ist es durch die Kunst, welche bei- und unterordnet.*)

Einige Gattungen von Kritik haben sich freilich ihre Daseinsberechtigung schon erkämpft, wenn auch nicht beim Publikum, das nur das nächtliche Handwerk der Reporter begreift. Aber man kennt die nachschaffende (reconstruierende) Kritik wenigstens an dem einen Beispiele der Hamlet-Kritik im „Wilhelm Meister“. Die Künstler schwärmen für die künstlerische Kritik, d. i. die Kritik des Verständnisses der künstlerischen Mittel, die dialectische Kritik rühmt man an Lessing, die historische, d. h. das Begreifen aus den historischen Bedingungen, schufen die Romantiker, den Franzosen verdanken

*) Ich berühre mich hier vielfach mit Feuchtersleben, dessen schönen Essay über diesen Gegenstand ich aber erst kennen lernte, als diese Abhandlung schon geschrieben und veröffentlicht war (1896). Er unterscheidet zunächst nach dem Standpunkt des Kritikers gegen das besprochene Werk und den Autor. Jener steht entweder unter ihnen, dann wird er die beschreibende, entwickelnde, biographische, aufklärende, vertheidigende, panegyrische, erkennende u. s. w. Kritik anwenden, oder er steht oder glaubt neben ihnen zu stehen als ein Gleicher, dann übt er doctrinäre, polemische, ergänzende u. s. w. Kritik, oder er steht über ihnen, dann wird seine Kritik eine begrenzende, berichtigende, enthüllende u. s. w. sein. Indessen, und dies übersieht Feuchtersleben, kann man auch demselben Autor und demselben Werke gegenüber eine verschiedene Stellung einnehmen, z. B. die Idee eines Werkes bewundern, in der Komposition Fehler entdecken, und den Autor selbst oder seine Gefühlswelt lächerlich finden u. s. f. Vergl. Bd. V der von Hebbel herausgegebenen Werke „Die Kritik“ S. 11—28 (Wien 1852).

wir die psychologische Kritik, Taine ist der Begründer der social-psychologischen Kritik, Emil Zola ist ein Meister der analytischen Kritik, die idealistische Kritik schreibt sich von Kant und Schiller her, und für eine ethische, hygienische und naturwissenschaftliche Kritik schwärmt heute alle Art von Philistern. Aber sobald irgend eines dieser kritischen Verfahren zum Princip erhoben wird, hat das einzelne Kunstwerk nur noch secundäre Bedeutung. Die Kritik für den Alltagsverstand ist die Wahrscheinlichkeits- oder Wochentags-Kritik. Mit einer herausgehobenen Unwahrscheinlichkeit tödtet man am leichtesten ein Werk, und eben darin liegt die Macht der Reporterei.

Die wesentliche Verschiedenheit wird durch die Stellung bedingt, die der Kritiker zur Kunst und der Zeit einnimmt. Ein sehr genußfähiger Kritiker wird die Ursachen der einzelnen Genüsse zu bestimmen versuchen, das wäre die Kritik des Epikuräers in der Kunst, gewöhnlich die Kritik des am feinsten gebildeten Theils im Publikum. Der Kritiker kann seinen Ausgang nehmen von der persönlichen, wie von der allgemeinen Wirkung, von der Form, vom Stoff, sogar von den praktischen Tendenzen, er kann den Künstler, er kann den Zuschauer zum Kriterium machen. Aber er kann sich auch skeptisch gegen ein einzelnes Werk oder eine ganze Richtung verhalten, vielleicht gegen die Kunst überhaupt, und er wird nach Kriterien allgemeiner und specieller Art suchen; ein wenig wird dies immer die Aufgabe der Kritik sein, deren Wesen ist, wie ihr Name

sagt, Kriterien zu schaffen. Es giebt auch eine Kritik der Abwehr, das war der Fall Lessings gegen den Werther. Als Mittel empfiehlt sich eine Idee. Denn durch eine Idee wird man herausgehoben, wie aus der Welt der Erscheinungen, so auch der Werke.

Die Kritik als Richteramt ist nur eine Möglichkeit mehr; diejenige, welche das Publikum will, und durch welche sich die Künstler gedemüthigt fühlen. Das war die Kritik Menzels. Man kann als Richter eine schöne Wirksamkeit üben; aber wer sich als Richter aufspielt, hat immer die Gerechtigkeit wider sich, und wenn er ein Fürst ist, auch sein Volk. Eine Kritik der Zweckmäßigkeit mit Rücksicht auf ein vorhandenes, nicht befriedigtes, sowie auf ein übertriebenes Kunstbedürfniß kann sehr vernünftig und wohlthätig sein; das war das kritische Motiv des vielgescholtenen Gervinus, aber auch Wilhelm Scherer erkennt es ausdrücklich in seiner Poetik an. Eine Kritik vom Standpunkt und von den Interessen des Publikums aus, kann, wenn das Publikum darnach ist und einen entsprechenden Vertreter findet, namentlich nach einer wilden Zeit der Production, wohlthätig wirken (Sarcey ist das typische Muster), sie deckt sich mit der Erfolgskritik. Als Freiheitsprinzip entzündet die Kritik noch am ehesten die Herzen des Volkes. Eine Kritik, die die Geister revolutioniert, ist auch immer eine befruchtende Kritik. — Der Kritiker kann sich aber auch die Rolle des Vermittlers zueignen, er kann seine Aufgabe darin finden, dem Publikum die Werke zu interpretieren, Ideen zu popularisieren, Gegensätze auszu-

gleichen, Völker miteinander in Beziehung zu bringen. Das war Heines kritisches Verdienst und ist die Kritik von Georg Brandes. Und wenn Einer, kann der Kritiker der rückwärts schauende Historiker sein, der die Vergangenheit begreift und rechtfertigt durch die Gegenwart, z. B. inwiefern Przybyszewski vorbereitet wird durch Zacharias Werner. Wie umgekehrt selbstverständlich die Gegenwart als Rechtfertigung der Vergangenheit betrachtet werden kann, das ist die Kritik der Pietät, die z. B. den Begriff „Goethereif“ als Kriterium hat.

Der Kritiker, der selbst eine ohnmächtige, aber sehnsüchtige Künstler-Natur ist, der Rafael ohne Arme, den man, wenn irgendwo, gerade unter den Kritikern zu suchen hat, wird die Kritik der Erwartung haben, welche auch ein Theil des Publikums hat, z. B. viele Frauen, die mit dem Gefühle dieser Erwartung kritisieren. Aber wichtiger ist, daß, wenn schon der Künstler, erst recht der Kritiker ein Recht auf das Experiment hat, nur daß es die Kunst selber sein wird, mit der er experimentiert. Nietzsche machte sich auf seinen Turiner Spaziergängen das Vergnügen, sich die Wagnerischen Heroen in verjüngten Proportionen vorzustellen und ins Bürgerliche zu übersetzen und fand so die Isolde als Madame Bovary wieder. Uebrigens ist es die Zeit, die immer mit den Kunstwerken experimentiert, und es ist ein Kriterium ihrer Kraft, wieviel sie davon aushalten. Gegen dreimal, daß wir eine Dichtung lesen, kommen dreihundert, daß sie uns in einzelnen Theilen, unter Verballhornungen aller Art, in unzählig neuen Zusammensetzungen und in

allen erdenklichen Variationen, bis herunter zur abgeschmacktesten Parodie, wieder begegnen. Unfähige Schriftsteller, die zugleich gute Geschäftsleute sind, machen auf diese Art ihre Literatur und verlangen, ernsthaft genommen zu sehen, was nur als kritisches Experiment einen Werth hätte. Zuletzt giebt es auch noch eine Kritik des Interesses, des persönlichen Anspruchs, der bekanntlich am scharfsinnigsten macht. Das Interesse entwerthet eine Kritik noch nicht.*) Denn „getrübt durch das Interesse" steht gegenüber die Erkenntnißformel: verschlossen durch Interesselosigkeit.

Die Spezies der Dogmatiker unter den Kritikern, der eigentlichen Schulkritiker, die nach bestimmten Regeln ihr Handwerk betreiben, und dabei auf Aristoteles oder Boileau schwören, ist heute ziemlich in Verruf gekommen, doch sie sind noch längst nicht die schlimmsten gewesen; wenigstens wußten sie, was sie wollten, und ihr Dogma stammte noch aus der Aesthetik, während heute die höchste Autorität der Factor der Buchdruckerei ist, vom Könige der Heerschaaren, dem Verleger, gar nicht zu reden. Aber selbst wenn der Kritiker moralisch ist, was nützt ihm die Moral, wo er es mit der Aesthetik zu thun hat. Die Kunst kann doch nicht ihr ganzes Wesen verändern, nur weil sich manche Leute plötzlich auf die Moral besinnen. Aber immer noch besser, der Kritiker hat dies der Kunst ganz fremde Princip, als er ist nur talentlos.

*) Vergl. „Zwischen zwei Jahrhunderten" (Frankfurt a. M. 1896): „Die heilige Objectivität", „Ultima ratio der Kritik" und „Moral und Kritik".

Der Kritiker als Historiker der Zeit, der die Erscheinungen sammelt, bucht und ordnet, hat ebensowohl sein Recht wie der Kritiker als Kämpfer, der die Kritik zum Kampfmittel für oder gegen eine Sache macht und an der Hand eines Kunstwerks die Aristokratie oder Bourgeoisie bekämpft, wie sein Redactions-Kollege an der Hand von Parlamentsverhandlungen. Das weiß Jeder, der Parteifragen in Kunstwerken berührt, z. B. das Duell, die sociale Noth u. dergl. Gewöhnlich aber können sich die Dichter nicht beklagen, denn sie haben selbst schon ein wenig Parteipolitik getrieben. Wie es denn ein Gesetz giebt, das zwischen Künstlern und Kritikern waltet: Jede Sünde des Künstlers wird gerächt durch eine Sünde des Kritikers gleichen Schlages. Das ist der Witz, den sich der Weltgeist mit der Kunst und Kritik macht. In der Zeit der witzelnden Salonstücke Lindaus florierte die witzelnde Salonkritik Blumenthals, und wie Dehmel heute dichtet, kritisiert heute Bierbaum.

* *

*

Für den Künstler und schaffenden Geist giebt es freilich nur zwei Arten von Kritik: solche, die selbst productiv ist (also zu den Schöpfungen des Geistes gehört), und solche, die productiv macht; d. h. die schöpferische und die anregende Kritik.

Wo ist nun aber das Kriterium der Kritik? Giebt es keines? Ist Willkür das Wesen der Kritik? Willkür und Zufall ist Alles, solange wir das herrschende Gesetz nicht kennen. Wir können viel leichter sehen, wie und warum sich Nikolai blamiert hat, als wie und wo sich

ein moderner Nikolaite blamiert. Gewöhnlich giebt es nur eine Blamage der Person gegen die Person, hier des Kritikers gegen den Dichter, in anderen Fällen des Dichters gegen den Kritiker. Hat der Kritiker ein künstlerisches Gesetz, eine Idee, eine Tendenz zum Princip, so wird er an ihm gemessen und zu kurz befunden. Bei der freien Stellung aber, die er sich zwischen Kunst und Volk, über Kunst und Volk anmaßt, muß er das Recht aus sich selber finden und sich durch sich selbst rechtfertigen. Kritiker, die sich durch einzelne Urtheile blamieren, brauchten sich gar nicht erst zu blamieren. Ein Kritiker ohne Fesseln kann sich nur durch sich selbst, seine ganze Persönlichkeit kompromittieren; er kann in jedem einzelnen Falle Unrecht und im Ganzen Recht haben, und ebenso umgekehrt. Nikolai z. B. wird gewöhnlich sehr schief beurtheilt, er war gar nicht der öde Kopf, als den Schiller ihn hinstellt; in der Kunstkritik hat er z. B. das nicht kleine Verdienst, zuerst Schlüter gewürdigt zu haben. Aber im Kampfe mit Goethe und den Romantikern konnte er sich, als der kleinere, beschränktere, ohnmächtigere Geist, nur blamieren. Die Kritiker vergessen immer, daß ein rechter Kerl von Künstler sie jederzeit auf ihrem eigenen Felde schlagen kann. Das allerbeste Theil von Kritik resumiert sich in neuen Kunstwerken.

Das verdiente einmal zum Gegenstande einer eigenen Untersuchung gemacht zu werden: wie viel Kunst in Kritiken und wie viel Kritik in Kunstwerken niedergelegt wird. Vielleicht ist die Kluft gar nicht so tief, als man denkt. Je tiefer Beide stehen, je breiter klafft sie. In der Höhe berühren sie sich mehr und mehr, bis sie sich in

Goethe verschmelzen. Schaffen ist Zerstören und Zerstören Schaffen, je nach dem Gesichtspunkte, von dem man das Eine oder Andere ansieht. Kunst wird Kritik in einem skeptischen Geiste oder in den skeptischen Augenblicken eines Geistes; Kritik wird Kunst in einem schöpferischen Geiste oder in den schöpferischen Stimmungen eines Geistes.

Sogar Gott wurde zum Kritiker am Abend seines Werkes und er sah, daß es gut war, — das sehen am Abend eines Schöpfungstages alle Künstler, und der Teufel wurde nach dem Raisonnement schöpferisch, indem er sich sein Reich schuf; als höchster Richter ist Gott der Ober-Recensent, und als Verführer ist der Teufel noch immer einer unserer feinsten Künstler.

Haben sich jetzt die Künstler auf sich selbst besonnen, und revolutionieren sie gegen alle ihnen von fremden Mächten aufgedrängten Gesetze, dann wird es wohl an der Zeit sein, daß sich die Kritiker darauf besinnen, daß sie sozusagen auch Menschen sind, nicht geboren zu Knechtsdiensten der Moral, des Zeitungsgeschäftes oder des Kunsthandels, sondern zu eigener Lust, und daß sie zu Allem das Recht haben (auch der Kunst gegenüber), wozu sie es sich selber geben — können. Auf das Können, die Kunst, wird es auch beim Kritiker zuletzt ankommen. Der Kritiker ohne Kunst, ohne innere Macht, ist gerade soviel werth als der Künstler ohne Verstand.

Zeitschriften, die nicht als oberstes Gesetz die freie Kritik haben, sind eigentlich ein Widerspruch in sich selbst. Zuletzt werden sie bemessen nach dem Kraftmaaße von Kritik, das sie aufgewandt haben. Daß man sogar aus

Zeitschriften schon in der Verlegenheit so etwas wie Anthologien macht, die man bald „Salon“ und bald „Revue“ oder „Umschau“ nennt, zeigt vielleicht am besten, wie hülflos, verworren und feig unser Federvolk ist. Eine Zeitung, auch die politische, ist kritisch oder sie „ist“ nicht, sie macht höchstens Geschäfte. Selbst die engherzigste Parteikritik ist noch anständiger als die sogenannte unparteiische Berichterstattung, die immer ein Deckmantel der Feigheit ist oder ein Zug nach Geschäftsmanipulationen. Mit dem Kritiker fehlt dem öffentlichen Leben die Existenz des freien Schriftstellers. Die Kritik ist die Brise, die über stagnierende Wasser fährt.

V.

Zur Psychologie des Dilettantismus.

Die große Kunstmisère kommt von den Dilettanten; — sagen die Künstler, und zum Theil auch die Kritiker. Wie aber? wenn es umgekehrt wäre, und die Dilettanten von der Kunstmisère kämen? Schon Schiller war der Meinung, daß das Publikum nicht die Künstler, sondern die Künstler das Publikum verdürben. Das kommt auf dasselbe hinaus. Denn die Dilettanten sind das eigentliche, unmittelbare Kunstpublikum.

Ich glaube, dem Problem des Dilettantismus ist so recht noch nie nachgedacht worden. Man weiß nicht, wie nah' es sich mit dem Kunstproblem selber berührt. Wenn man einmal, da die Aesthetik von oben, d. h. von den vollendeten, reinen Kunstwerken, zu keiner befriedigenden Lösung geführt hat, von unten, vom Dilettantismus, anfinge, das Kunstproblem zu studieren? Denn es giebt keine Grenzen von Kunst und Dilettantismus, überall fließen beide ineinander, kaum daß es deutlich merkbare Uebergänge giebt. Es giebt nicht in Bezug auf die ausübende Kunst zwei Gattungen von Menschen: Künstler und Dilettanten. Vielmehr kann man sagen: Jeder Künstler,

auch der größte, ist irgendwie, in einem Stücke, Dilettant; und unter den Werken von Dilettanten findet sich Manches, und sei es auch nur eine Zeile, die in die Kunst hineinragt; nur daß man in der Umkehrung nicht so weit gehen kann, zu sagen: auch jeder Dilettant ist zugleich in irgend einem Stücke ein Künstler. Wer als Kritiker, Redacteur oder Mitglied von literarischen oder künstlerischen Prüfungscommissionen viele Dilettantenwerke in die Hand bekommt, hat oft Grund über Geniestreiche von Dilettanten in Einzelheiten zu staunen. Das große Vergnügen, das aus der Komik von Dilettantenwerken stammt, hat fast immer zur Ursache eine unzureichende Begabung im Einzelnen, z. B. eine blühende Phantasie oder ein Talent, das versetzt ist und auf falsche Gebiete gerathen ist. Nur daß, während die Talentlosigkeit vielseitig und grenzenlos ist, das Talent stets seine engen Schranken hat.

Dilettant ist im wörtlichen Sinne der Liebhaber der Kunst, der Empfangende, Genießende, die schönste Definition des Wortes Publikum. Er delectiert sich an der Kunst (italienisch dilettare, lat. delectare, ergötzen). Damit er das kann, muß er die Kunst auch irgendwie, wenn auch unbewußt, üben; ohne diese Uebung wird er nie zu einem Genusse des Formalen kommen. Das war der Sinn, in dem Goethe die Dilettanten ermunterte. Der Künstler schafft nur für ein Publikum von Künstlern, ist ein Cardinalsatz meiner Aesthetik.*) Hier, in diesem Verhältniß von Kunst und Publikum, wurzelt auch die Mißstimmung

*) Vergl. „Der Naturalismus“, bes. II. Theil. (München 1892).

zwischen Künstlern und Kritikern. Den absolut unkünstlerischen Menschen kann sich der Künstler nicht einmal als Publikum, also ganz und gar nicht als Kritiker gefallen lassen. — Wenn Schiller von den dilettantischen Dichtern spricht, für welche die Sprache schon dichtet und denkt, so ist Aehnliches gemeint, nur daß man für die Sprache die sprachübenden Meister setzen muß. Der dilettierende Dichter ist Derjenige, der die Sprache Anderer begriffen und gefühlt hat, und, reproducierend, sich einbildet, ein Neues zu schaffen.

Der Dilettantismus hat so viele Erklärungen gefunden wie die Kunst selber; sie waren stets die Negationen, nur daß sie immer als ein reines Minus, nicht auch als ein Plus im Minus, als umgekehrte Position gedacht waren. Erkennt man das Wesen der Kunst im Formalen, muß der Dilettantismus das Formlose sein. Man wird sich nicht wundern, bei einem Franzosen ihn definiert zu finden als une disposition d'esprit très-intelligente et à la fois très-voluptueuse, qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes, sans nous donner à aucune (Paul Bourget). Vielleicht ist damit eher der Anarchismus definiert als der Dilettantismus. Die Reaction gegen die Lebens- und Gesellschaftsformen ist häufiger ein Characteristikum des Künstlers als des Dilettanten. Wer die Kunst aus der Liebe herleitet, kann dahin kommen, den Dilettantismus zu erklären als die Liebe zur Kunst ohne Gegenliebe („Liebhaberbühne“, „Amateurphotographen“). Das ist eine jener geistreichen Erklärungen, die viel zu geistreich sind, um etwas zu erklären. —

* * *

Zu einem Kunstwerke gehören drei Lebenspotenzen: ein Wollen, ein Können, ein Vollbringen. Durch eine je einmalige Setzung eines Minus an Stelle des entsprechenden Plus vor diese Potenzen entsteht eine Säule von Relationen, die sich Jeder selbst aufbauen kann. Sie bilden das große Postament, auf dem schließlich das Kunstwerk sich errichtet. Unmittelbar unter ihm stehen diejenigen Werke, in denen ein Tüchtiges gewollt ist, Tüchtiges gekonnt wird, mit denen dennoch aber nichts erreicht wird (mit mathematischen Zeichen ausgedrückt: $+ A + B - C$). Das sind die künstlerischen Torsos. Wo Tüchtiges gewollt und erreicht wird, trotz Unvermögen, nämlich mit anderen als künstlerischen Mitteln, ($+ A - B + C$), da entsteht ein unkünstlerisches, aber noch kein dilettantisches Werk, ein Werk, das in der Folgezeit vielleicht in anderen Sphären des Geistes oder der Gesellschaft als gerade der specifischen Kunstgeschichte eine Rolle spielt. Und wo endlich ein Untüchtiges mit künstlerischen Mitteln ausgeführt und erreicht wird ($- A + B + C$), entsteht die Künstelei, die negative Kunstleitung, die deshalb noch nicht dilettantisch ist und gewiß nicht dafür genommen wird; viel eher verdrängt sie einmal auf Jahrzehnte große Kunstleistungen. Der Berninismus in der Baukunst und der Euphuismus in der Poesie sind die berühmten Beispiele hierfür.

Das Reich des Dilettantismus beginnt erst bei der zweiten Negation. Der Fall, daß etwas Untüchtiges gewollt, untüchtig ausgeführt, und gleichwohl etwas erreicht wird, lasse ich als Glückszufall des Dilettantismus bei Seite. Ein berühmtes Beispiel ist das

„Rheinlied" von Nik. Becker. Viel gewöhnlicher sind die beiden andern Fälle, in denen nichts erreicht wird, das eine Mal bei tüchtigem Wollen ohne entsprechendes Talent, das andere Mal trotz einem Talente, aber ohne tüchtigen künstlerischen Willen. Wir sind in der Hölle der Ohnmacht und inneren Erfolglosigkeit. In ihrer dunkelsten Schicht, hinter dem impotenten (+ A — B — C), Werke, von denen es heißt: in magnis voluisse sat est, und dem indifferenten (— A + B — C), steht der absolute Dilettantismus (— A — B — C), der nichts will, nichts kann und auch nichts erreicht.

Das Alles auf jeden Theil, auf jeden Vers und auf jeden Pinselstrich bezogen. Denn es handelt sich um die Wesensunterscheidungen. Die Größenbestimmungen von Kunst und Dilettantismus sind wieder andere. Die Bewerthung des schaffenden Menschen hängt davon ab, ob er vorwiegend und wie lange er sich im Lichte der Kunst oder in der Hölle der Ohnmacht aufgehalten hat. —

* *
*

Im Kunststaate sind die Dilettanten die viel zu Vielen, deren Herkunft sich aus 5 Quellen herleiten läßt, welche alle aber zugleich Quellen der Kunst selber sind.

1. Die Nachahmung. Das ist die Quelle, die am leichtesten zu entdecken war und auch am frühesten gefunden wurde. Das Vollendete macht in dem Laien den Künstler frei: Jeder liest, sieht, hört, als hätte er es selbst gedacht und empfunden, zuweilen mit dem Gefühle des Hasses, als sei ihm nur Jemand zuvorgekommen. Eben hat er es selber sagen und ausdrücken wollen. Ein for-

males Genie zieht einen Schweif von Dilettanten nach sich, und unmittelbar nach einem Triumph der Kunst folgt auch ein Triumph des Dilettantismus. Rafael in der Malerei, Mozart in der Musik, Heine in der Lyrik, Schopenhauer in der Philosophie haben verheerend gewirkt. Eine Stufe tiefer stehen die Dilettanten, die durch Rhetorik, und noch tiefer, die durch den Erfolg in der Kunst zum Schaffen angeregt werden. Aber ob innerlich, ob äußerlich, es ist immer ein Erfolg des Andern, der über das Talent des Einen täuscht. Wenn Jemand ein Glückslos gezogen, kaufen sich seine Freunde Lotterieloose; wenn ein Drama Beifall fand, läßt sich sofort eine Steigerung der dramatischen Production wahrnehmen.

2. Die Kritik. Die Kritik des Vorhandenen erweckt den Schöpfer des Neuen. Aber sie erweckt auch den Dilettanten. Aus dem Gefühle kritischer Ueberlegenheit erwächst gar leicht ein neues Werk. Bei dem Dilettanten ist diese Kritik umgekehrte Bewunderung. Also dieses Genie macht solche Dummheiten? Und es wird gefeiert? Wärst Du das nun gewesen! Schlimmer hättest Du es vielleicht auch nicht gemacht! Das ist die Skala des Raisonnements. Die Kritik überschreit die Bewunderung und persönliche Bescheidenheit. Wenn Dilettanten sagen: schlimmer hättst du's auch nicht gemacht, giebt's immer ein Unglück. Denn sie machen sich sogleich ans Werk. Die Dilettanten aber finden an den Dilettanten die unerbittlichsten Kritiker, und Jeder zieht ein Heer von Dilettanten hinter sich; das Halb-Talent, besonders wenn es Erfolg hat oder sich doch irgendwie zur Geltung zu bringen vermag, die Schaar der Viertel-Talente, das Viertel-Talent

die Achtel-Talente, und so fort bis in die Unendlichkeit weiter. In kleinen Vereinen kann man den Proceß dieser Fortzeugung am schönsten beobachten.

3. Der Gebrauch. Aus dem Unverhältniß von Schöpfungen und Gebrauch schreibt sich das Elend in der Kunst her; wirthschaftlich ausgedrückt: es wird mehr producirt als consumiert. Für die Ausbreitung des Dilettantismus muß sich das umgekehrte Gesetz ergeben. Es giebt auch Gebiete, auf denen mehr Talente gebraucht werden, als vorhanden sind. Und da sind es die Dilettanten, die an die Stelle der Talente rücken. Anfänglich allerdings müssen die halben Talente für die ganzen, dann die viertel, achtel u. s. w. für sie einstehen. Das kann man beim Journalismus, beim Theater gut verfolgen. Journalisten und Schauspieler muß man haben, in großer Zahl sogar, und man nimmt, was man bekommen kann. Allgemein gesprochen: der Dilettantismus ist das in die Erscheinung tretende Problem von der Nachfolge. Die alten Juden wußten schon, daß einem schlechten Könige stets ein schlechterer folgt. Nicht nur, daß ein Bismarck keinen Nachfolger findet, sogar, wenn Einer von den Kleinsten gestürzt werden soll, so findet sich stets ein noch Talentloserer, der ihn ablöst. Auf Goethe folgt in Deutschland in seiner dominierenden Stellung Ludwig Tieck, auf diesen Gutzkow, und auf Gutzkow — Paul Lindau. Der Nachfolger ist fast immer der Schatten, den der Dilettantismus vorauswirft.

Daß schließlich die halben Talente und ganzen Dilettanten die Künstler verdrängen, ist eine bekannte Thatsache, die kennt, wer sich um die Geschichte der Kunst be-

kümmert hat. Ihre Folge ist, daß schließlich mit den neuen Leuten auch neue Lebensbedingungen und Gesetze der Kunst zur Herrschaft kommen, z. B. die Kunst zu schaffen verdrängt wird, durch die Kunst zu schmeicheln oder Geschäfte zu machen. Dieser Kampf endigt stets damit, daß aus der Dilettanterei eine neue Aesthetik gemacht wird, und die Künstler es sind, welche zu Dilettanten erklärt werden. Ein „Kollege“ definierte mir einmal den Begriff des Schriftstellers als Desjenigen, welcher von Dem lebt, was seine Feder schreibt. Alles Andere sind die Dilettanten. Im Zeitalter der General- und Lokal-Anzeiger, ich wüßte nicht, wie man da den Schriftsteller besser definieren könnte. In ihm wird Voltaires Satz, daß jede Kunst berechtigt sei, außer der langweiligen, die kritische ultima ratio. Da über das, was langweilig ist, aber dieselbe Klasse von Menschen entscheidet, so wird zunächst jede Art ernsthafter Kunst ausgeschieden. Auf diese Weise fallen ganze Kunstgattungen dem Fluche des Unkünstlerischen oder Dilettantischen anheim, bis sie schließlich auch in Wirklichkeit nur noch von Nichtkünstlern gepflegt werden, von Solchen, denen das lebendige Gefühl fehlt von Dem, was wirkt. So schwand die Tragödie aus der französischen, die Jambentragödie aus der deutschen Literatur. Bei der Beurtheilung mancher Dichter, z. B. Wildenbruchs, ist es wichtig, sich zu erinnern, daß sie unter dem Gefühle dieses Fluches anfingen zu schaffen und es niemals in sich und durch sich überwunden haben. Zum Glücke erfordert die gute Absicht, das Volk zu amüsieren, so viel Talent, daß es wenigstens nicht die absoluten Dilettanten sind, denen die neue Aesthetik, Technik, Dramaturgie ent-

nommen wird. Selbst die Possendichter, so niedrig ihre Kunst steht, ganz ohne Talent werden sie nicht sein, wenn sie Erfolg haben. Bedenklicher wird die Sache schon beim Feuilleton-Roman. —

Nicht nur für den Tagesbedarf, auch für des Lebens Schmuck braucht ein Volk Talente. Und auch hier wieder kann man das Aufrücken der Kleinen zum Ruhme der Großen beobachten. Wenn ein Maupassant todt ist, ist stets ein Tovote da, ihn zu ersetzen. Und in Ermangelung eines Luther nimmt man sogar noch einiges Christenthum von Egidy, diesem typischen Dilettanten in Religion und Politik, der aber gleichwohl eine Art von religiös-socialer Bewegung hervorgebracht hat. So oft ein neues Kunstinstitut entsteht, müssen ein paar Dutzend mittlere Talente in die Höhe gelobt werden, daß sie dem Institut zur Zierde gereichen. Anfangs ist man froh, daß sie nicht durchfallen, später verlangt man Achtung für sie, bald sticht man mit ihnen die Andern aus, bis sie schließlich eine neue Kunst begründet haben. Damit endigt des Dilettanten Laufbahn. In allgemeinen Umrissen ist das die Geschichte vieler moderner Schauspieler und Dichter. Die Directoren und Actionäre sind am Werke, es handelt sich um die Existenz. Sie „machen" die Kunst. —

4. Die partielle Begabung. Wir stehen an der Lebensquelle des Dilettantismus, die sich wieder aus drei Nebenquellen zusammensetzt:

Die erste ist die versandende Quelle der für eine Kunst nicht ausreichenden Begabung. Das ist der Dilettantismus Derer, die dichten, weil sie ein gewisses Verstalent und sonst nichts haben, oder Phantasie, oder ein

starkes Gefühl, oder ein einmaliges Erlebniß. Das sind gewöhnlich die komischen Intermezzi im Dilettantismus, der mit ihnen erst zur Entfaltung gelangt. Geräth solch Dilettant in eine Klique hinein, so gilt er wegen seiner einseitigen Begabung für ein Genie. Gerade seine specifische Begabung aber, sein Phantasiereichthum, macht ihn für Andere zur komischen Erscheinung. Gewöhnlich ist dieser Dilettantismus der Fall des Jugend-Talentes, das Goethe dem hölzernen Stift mit goldener aber bald abgeschriebener Spitze vergleicht. Er versandet entweder mit der Frische, Hoffnung, Erotik der Pubertätsjahre, oder aber, es reicht nur gerade für ein, zwei Werke aus. Man hat sich aber, namentlich bei einigem Erfolge, verleiten lassen, einen Beruf aus dem Talent zu machen, muß nun weiterschaffen und verfällt in den Dilettantismus der Routine. Der Dilettantismus als Problem der Unfruchtbarkeit des Künstlers, dem nichts mehr oder nicht genug einfällt.

Die zweite Nebenquelle ist die falsche Verwendung einer vorhandenen, unter Umständen sogar tüchtigen Begabung. Immermann spricht humoristisch von der „versetzten Hippokrene." Das ist der Dilettantismus der Redner, welche Dichter, der Denker, welche Künstler, der Journalisten, welche Politiker, der Bureaukraten, welche Minister werden. Hier an dieser Stelle drängen sich geradezu Kunst und Dilettantismus, treten sich gleichsam gegenseitig auf die Füße. Erfahrungssatz aus der Psychologie des Schaffens: Wenn ein Schaffender fühlt, daß er etwas auf seinem eigenen Gebiete nicht auszudrücken vermag, wenn er noch nicht reif, noch nicht klar, noch nicht durchdrungen genug ist von seinem Gegenstande, dann

flüchtet er sich mit seinem Inhalt auf ein anderes Gebiet. Hier dilettiert er mit leichterem Gewissen. Er kennt nicht die Strenge der Gesetze einer anderen Kunst, genau so wie man im bürgerlichen Leben leichtsinniger lebt in der Fremde als zu Hause. Wenn dem Philosophen seine Philosophie ausgeht, macht er Gedichte, wenn dem Dichter die Worte fehlen, fängt er an zu malen; der Lyriker schreibt in solcher Noth Kritiken, der Kritiker macht aus seiner Kritik eine Novelle, oder was so aussieht (das lyrische Theaterfeuilleton). Heut ist der Dilettantismus überall ausgebrochen, die Krankheit ist akut geworden. So sind die vielen Werke entstanden, von denen man zur Entschuldigung sagt: es sind gemalte Novellen, in Musik gesetzte Politik, dramatisierte Philosophie. — Den Ernst erkennt und anerkennt Jeder nur in seinem eigenen Lande, weshalb die Ausländer in den Theaterstücken immer vollkommene Narren sein müssen. Ich erinnere mich immer noch gerne des naiv erstaunten Gesichtes, mit dem ein großer und sehr berühmter Gelehrter mir nach der Vorstellung des „Lear" mit Ernesto dem Großen, ich meine Rossi, gesagt hat: „Ja, dann freilich ist das Theater eine ganze ernste Sache!" Er hat, trotz manchem Handwerker und Spießer, die Künstler für Müßiggänger und Charlatane gehalten. — Ein andrer Gelehrter, von dem ich Grund habe, anzunehmen, daß er auch als Schriftsteller kein Dilettant gewesen ist, hat eines Tages seine sämmtlichen nicht wissenschaftlichen Manuskripte verbrannt, er, der auch nicht das kleinste wissenschaftliche Zettelchen der Vernichtung preisgegeben hätte! Man hat eben nur Gewissen, wenn man zu Hause ist.

Die dritte Nebenquelle ist der Universalismus,

der in der Kunst dieselbe Sünde ist, welche in der Politik der Kosmopolitismus ist, zu deutsch die Vaterlandslosigkeit eines Talentes, die Oberflächlichkeit wird und geradewegs zum Dilettantismus führt. Wir finden sie besonders in der Literatur. Man ist Schriftsteller, nur Schriftsteller, aber weil man Schriftsteller ist, muß man auch Politiker, Redner, Dramaturg und Gelehrter, Dichter, Kritiker sein. Diese Allerweltskünstler hat Pailleron hübsch in seinen „Cabotins" gezeichnet. Oft freilich werden die Künstler in diesen Dilettantismus durch die Umstände hineingedrängt. Tausende von Talenten verkümmern, aber wo Eins zu einer Stellung gelangt, muß es sich durch Vielseitigkeit verflachen. Ueberall, wo Institute nicht für jedes Ressort besondere Talente anstellen können, muß Einer vielerlei bewältigen. Es hat Mancher als guter Schriftsteller oder Beamter angefangen und als elender Redacteur oder Director geendigt. Die Presse, die Politik, die Vereine werden von dieser Quelle des Dilettantismus bewässert. Fast jeden Arbeiter auf diesen Feldern beurtheilt man ungerecht, wenn man nur auf seine Wirksamkeit sieht, ohne seine ursprüngliche Veranlagung zu kennen. Im bürgerlichen Leben ist es eben so: aus kleinen Kaufleuten werden große Betrüger, wenn die Umstände es wollen. —

5. Die Subjectivität des modernen Menschen, die nach selbstständiger Bethätigung verlangt, wozu heut nur noch die Kunst Raum giebt; — beim Dilettanten heißt sie Eitelkeit. An dem Tage, an dem sie ihre Individualität entdeckt haben, fangen sie Alle an zu dichten oder zu malen oder zu mimen. Das sind dann die Gemüthszustände, in denen man sich unverstanden fühlt.

Das Mägdelein legt sich ein Tagebuch bei, um ihm seine süßen Gefühle zu vertrauen. Später läßt die Krankheit gewöhnlich nach, und aus den Dilettanten von gestern werden die Philister von heute. Es ist wie mit andern Jugendkrankheiten auch: werden sie nicht rechtzeitig überwunden, sind sie unheilbar. Steckt aber wirklich Individualität in den Leuten, so findet sie später zuweilen Bethätigung auf anderen Gebieten, wo nicht gar in der Kunst selber. Aber dann eben sind sie keine Dilettanten mehr. Jedes Genie hat noch als Dilettant begonnen; nur daß man bei ihm von unreifen Erstlingswerken spricht, die man als dilettantische bezeichnen würde, wenn es sich später nicht in die Kunst hineinentwickelt hätte.

* *
*

Dilettantismus ist an sich noch kein Gegensatz, sondern ist vielmehr eine Neben- und Begleiterscheinung der Kunst, ihr Resonanzboden. Er verträgt sich sowohl mit Talent, als mit Eigenart, wie sich das größte Talent und die seltenste Eigenart mit dem Dilettantismus gut verträgt. Die Geschichte lehrt es: Lessing, Schiller, Ibsen, Hauptmann, die Schlegel und Friedrich d. Gr. sind als Lyriker, Klopstock, Heine, Uhland, Greif, Lassalle, Liliencron als Dramatiker, Napoleon, Beethoven, David Strauß und Hebbel als Novellisten, Kleist, Bismarck und R. Wagner als Journalisten, Chateaubriand und V. Hugo als Politiker, Walter Scott und Lamartine als Historiker, Zola als Naturforscher und Voltaire, Beaumarchais und Goethe auf sehr vielen Gebieten Dilettanten gewesen. Je größer

Einer ist, um so größer und vielfacher ist auch sein Dilettantismus. Mit der Ausbildung der Technik und der wissenschaftlichen Hilfsmittel schwindet freilich das Terrain des Dilettantismus. Man kann ihn leichter controllieren. Das ist aber nicht immer ein Glück für den menschlichen Geist. Denn es sind oft die Dilettanten, denen wir die besten Einsichten verdanken; es waren z. B. die politischen Dilettanten des 18. Jahrhunderts, denen wir die Umgestaltung der Gesellschaftsformen verdanken. Wenn der Geist die Fachleute verlassen hat, springt er über auf die Dilettanten, aber sie werden von Jenen als lästige Concurrenz und Geschäftsstörer betrachtet, (z. B. die Naturärzte von den approbierten). Das ist in der Wissenschaft*) und in der Politik, die in einem demokratischen Staate ohne Dilettantismus überhaupt nicht auskommen kann, freilich häufiger als in der Kunst. Aber die Dilettanten sind es, denen wir die Volkslyrik verdanken, welche zwar nicht das Volk, aber auch nicht die zünftigen Dichter geschaffen haben. Was man mit Dilettanten im Theater machen kann, hat der Franzose Antoine bewiesen. Dilettantismus und Kunst schöpfen aus denselben

*) „Ein nützlicher Kunstgriff: Die Probleme irgend eines Wissens bei geistreichen Schriftstellern zu suchen, die nicht vom Fache sind; z. B. naturwissenschaftliche bei Dichtern und dergl. Die vom Fache bleiben gern bei Dem stehen, was überliefert wird; der Dilettant gewinnt der Sache neue Seiten ab. So fand ich in Kants kleinen Schriften (die, im Vorbeigehen gesagt, unschätzbar sind) Winke, die für den Arzt das größte Interesse haben." v. Feuchtersleben (Lebensblätter III Blätter aus dem Tagebuch eines Einsamen: Wissen. Werke III S. 185.)

Quellen. Der Geist läßt sich nicht klassificieren. Es giebt nicht Künstler und Dilettanten, sondern es giebt nur Menschen, die sich zum Theil in ihrem Berufe, zum Theil aber auch gegen ihren Beruf entwickeln; und dann ereignet es sich, daß dem Dilettanten, nicht dem Künstler der große Wurf gelingt. So kommt es, daß manches Memoirenwerk einer unliterarischen Persönlichkeit seine Zeit überlebt hat, indessen die Werke der Schriftstellerzunft in den Fluß des Schweigens längst versunken sind, z. B. die Memoiren des Benvenuto Cellini, der Markgräfin von Bayreuth u. A. Wenn die Zünftler unter den Künstlern sich lange genug blamiert haben, wird „Dilettant“ ein Ehrentitel, wie „Laie“ in Zeiten niedergehenden Kirchenregiments. Ist es der Dilettantismus, der die Kunst auf den Hund bringt, so ist er es auch wieder, der sie vom Hunde herunterbringt. In künstlerischen Verfallzeiten geht das neue Leben zuweilen gerade von dem Dilettanten aus, von den Kritikern, Kunstenthusiasten, Volks- oder Culturfreunden, die häufig auch die Kunst intensiver genießen als die überreizten oder blasierten Berufskünstler. Der Klassicismus ist nichts Anderes als ein Umweg zur Kunst durch den Dilettantismus in seiner Aeußerung als Nachahmung; und wenn in Zukunft das Theater wieder als ein Kunstinstitut angesehen werden wird, so wird das nicht das Resultat der heutigen Theaterentwicklung sein, sondern ein Geschenk der Dilettanten-Unternehmungen, der Freien Bühnen u. s. w.

*   *
*

Die Disciplin ist im Leben was in der Kunst der Stil, in der Wissenschaft das System, in der Religion das Dogma, in der Natur das Gesetz ist.

Die Kraft, die innerhalb von Disciplin, Gesetz, System, Dogma und Stil wirkt, ist die jeweilig anerkannte Politik, Kunst, Wissenschaft, Religion, Wahrheit. Die Gegenkraft, die das Gesetz aufhebt, die Disciplin unterwühlt, das System auflöst, den Stil zerstört, das Dogma bekämpft, — das ist die Revolution, Krieg, Streit, Empörung, Vernichtung, Widerspruch (Antithese). Die neue Kraft oder eine Verbindung von Kräften, die über diesem Widerspruch steht und jenseits der beiden anderen Kräfte, ist das Neue, Unerwartete, die Offenbarung (die Synthese).

Sowohl die Antithese wie die Synthese wird gewöhnlich als das Dilettantische bezeichnet, namentlich aber die Synthese. Jede praktische That, jede Lebenshandlung ist zuletzt ein entschlossener Sprung in den Dilettantismus, die Ueberwindung des Fach- und Berufsmenschen, des Theoretikers und Gelehrten. Die Fachmenschen haben noch in jedem neuen Menschen, in jeder originalen Leistung Dilettanten und Stümperwerk gewittert. Dilettant war Christus den Schriftgelehrten, Sokrates den Sophisten, Shakespeare den französischen Aesthetikern, Bismarck den deutschen Nationalökonomen und Politikern, Napoleon den Diplomaten der Kabinette, Böcklin den Akademikern, Schopenhauer und Nietzsche den Schulphilosophen, Dichter wie Goethe, Byron, Heine, Fontane, Liliencron sind in ihrem Grandseigneurthum der Lebensäußerungen Dilettanten großen oder liederlichen Stils. Dilettantismus ist den Zeitgenossen Alles, was aus der Schule heraus

fällt, alles Revolutionäre, Naturhafte, Neue, Wilde, Unzähmbare oder Ungezähmte. Das wilde Steppenpferd ist der Dilettant unter den Schulpferden, so wie Bismarck unter den Schulpolitikern. So berührt sich im Dilettantismus das Höchste mit dem Tiefsten, das Urgewaltige mit dem Unvermögenden, höhere Potenz mit Impotenz. Denn was Kunst, Wissenschaft, Politik jeweilig charakterisiert und den Fachmann und Könnenden bestimmt, ist die Schule, das System, das Gesetz, Stil, Disciplin. Das Können aber kann sich sowohl innerhalb der Gesetze, Systeme, Schulen entwickeln, als auch außerhalb, wie es sie auch sprengen kann. Daher giebt es in jedem Entwicklungsstadium drei Arten von wirkenden Factoren: gesetzmäßige, sprengende und incommensurable Kräfte; concentrische (centripetale), excentrische (centrifugale) und ultraperipherische (sphärische) Kräfte; z. B. im deutschen Drama: Gutzkow, Grabbe, Hebbel; in der Lyrik: Uhland, Heine, Lenau; in der Religion: Hillel, Johannes, Jesus; in der Politik: Cicero, Catilina, Caesar; Friedrich der Große, Napoleon, Saint-Simon; Bamberger, Bismarck, Marx; in der Philosophie: Hegel, Schelling, Schopenhauer; Voltaire, Rousseau, Vauvernages. — Natürlich können alle drei oder auch zwei Kräfte gleichzeitig in einer Natur wirken, und sie entweder zerstören oder sich so äußern, daß auf verschiedenen Gebieten verschiedene Kräfte zur Anwendung kommen. So ist mancher correcte Schulgeist in seinem häuslichen Leben ein Revolutionär, mancher correcte Künstler es in wissenschaftlichen Fragen und umgekehrt.

Diese Gegensätze und Formen stellen sich in der trivia-

len Welt dar als Philister, Barbar und Dilettant, in der höheren als Meister, Held und Genie, die gleichzeitig, oft friedlich, oft zänkisch, nebeneinander wohnen. An solchen Widersprüchen und Kämpfen ist schon manches Menschenleben, manche Geistesnatur zu Grunde gegangen. Denn in Jedem steckt irgendwo ein Greis, ein Junge und ein neuer, ans Tageslicht drängender Mensch, ein Doctrinär, Naturalist und Fremdling.

Gewöhnlich treten nur zwei Kräfte gleichzeitig und gegeneinander als Typen einer Zeit in die Erscheinung. 1 und 2 oder 1 und 3: Mendelssohn-Bartholdy und R. Wagner, Hugo und Zola, Voltaire und Rousseau (1 : 2), Ben Johnson und Shakespeare, Schiller und Goethe, Börne und Heine (1 : 3). Seltener ist 2 und 3: Kant und Hamann (2 : 3). Dabei sind die Kräfte und Erscheinungen natürlich nicht immer gleich und gleichwerthig, so daß die gewaltigste Kraft und glanzvollste Erscheinung, das Genie, bald bei 1, bald bei 2, bald bei 3 liegt, bez. 1 offenbart sich in einer Person, 2 in einer Gruppe, 3 in einem ganzen Volke, oder auch 1 in einem Menschen, 2 in einer Sache, 3 in einer Methode. —

* *
*

Gewöhnlich freilich ist der Dilettantismus nicht so herrlicher und interessanter Art, sondern, um es in umgekehrter Reihe zu recapitulieren, nichts als die Jugendkrankheit der Individuen, die ausbrechende Krankheit ihrer Subjectivität, häufig ein Anzeichen allgemeiner Verflachung, der Grenzverschiebung der Geistesgebiete oder des Größenwahns, nicht selten gerade die Folge der Wirk-

samkeit genialer Künstler. In jedem Falle hängt er mit der Kunst zusammen, er ist der Schatten, den die Kunst voraus- oder nachwirft, und nicht gänzlich ohne Lichter. Ihr völliges Zerrbild ist er nie, und sie soll sich hüten, ihr Schattenbild für ihre Gestalt verantwortlich zu machen. Der Dilettantismus ist meist die Kunst noch einmal, nur in tieferen Sphären, die sich zuweilen aber als die wichtigeren erweisen. Wenn man das Gesetz, welches das Verhältniß zwischen Dilettantismus und Kunst bestimmt, auf eine sichere Formel gebracht haben wird, wird man den ersten großen Schritt in die Psychologie des Kunstschaffens gethan haben. In Bezug auf die Natur läßt es sich vielleicht so ausdrücken: das Verhältniß des Künstlers zur Natur ist ein lebendiges, er ist productiv, consumptiv oder reformativ (gestaltend, genießend, Gesetze gebend); das des Dilettanten ist ein indifferentes, er ist imitativ, destructiv oder speculativ (Nachahmer, Sammler, Kritiker). In Bezug auf das Leben z. B. ist der Gelehrte der typische Dilettant. —

Große Künstler verrathen ihre Psychologie zuweilen gerade in ihren Dilettantenwerken (man kann z. B. die Lyrik Friedrichs des Großen, die Dramen Lassalles und Heines u. s. w. für ihre Psychologie nicht entbehren), und der Dilettantismus wieder ist der Selbstverrath der Kunst. Es giebt manches Dilettantenwerk, das ein Kunstwerk wäre, wenn es in anständiger Toilette daherkäme. Zuweilen kann die Kritik sie ihr besorgen; und dann sagen die Künstler, diese wäre productiv.

*   *

*

Die Dilettanten sind wie die Verbrecher der Vorwand zu jeder Art von Bevormundung und Unfreiheit geworden: weil es Verbrecher giebt, muß sich der ruhige Bürger jeder Polizeichikane aussetzen; weil es so viele Dilettanten giebt, maßt sich jeder Redacteur das Recht an, ehrliche Schriftsteller todtzuschweigen, muß der Künstler um das Recht der Aufführung und Ausstellung ringen, hat sich eine dicke Wand zwischen den Künstler und das Publikum geschoben. Und wie man zuweilen den Eindruck hat, als sei der ganze Staat nur um der Verbrecher willen da, so scheint es auch schließlich, als wären alle sogenannten Kunstinstitutionen nur wegen der Dilettanten begründet worden. Und das ist die schlimmste Gefahr, die uns von Verbrechern und Dilettanten droht.

VI.

Darsteller und Mensch.

Eine bekannte Berliner Schauspielerin, die ich vor zwei Jahren für die Kressida in Shakespeares „Troilus und Kressida“ gewinnen wollte, welches Stück der Verein für „Historisch-Moderne Festspiele“ aufs Programm gesetzt hatte, ließ mir durch ihren Mann mittheilen, sie könne sich doch nicht entschließen, die Rolle zu spielen, sie war ihr — zu unmoralisch.

Zur Zeit der naturalistischen Revolution und der Kämpfe um die Freien Bühnen konnte man von solch entrüsteter Ablehnung gewisser Rollen öfter hören. Schauspielerinnen von zweifelhaftester und unzweifelhaftester moralischer Führung genierten sich, in mancher Rolle vor das Publikum zu treten. Natürlich wurde darüber viel gewitzelt. Doch ist das nicht die schlimmste Lüge des öffentlichen Lebens. Denn es ist ein wesentlicher Unterschied, selbst noch im Bewußtsein der Dirne, ob man ein privates oder ein öffentliches Schwein ist, ob man zu Hause oder auf dem Markte sündigt.

Nun haben wir uns gewöhnt, den Menschen vom Künstler zu unterscheiden. Wir fordern Freiheit, wenn schon nicht der Kunst, so doch wenigstens der Künstler.

Wir empfinden es als Naivität und Barbarei, den Künstler persönlich Das entgelten zu lassen, was uns an seiner Kunst oder an der Moral seiner Gestalten mißfällt. Wenn schon dieser Roman unsittlich ist, so muß es doch nicht sein Autor sein. Vielleicht ist er selbst empört über den Sittenverfall, den er darstellen mußte, den er vielleicht aus moralischer Entrüstung dargestellt hat. Wer einen Tyrannen, einen Entarteten malt, der ist doch selbst noch kein Tyrann oder Entarteter.

Aber etwas Anderes ist beschreiben, etwas Anderes darstellen. Der Romancier, dieser Halbbruder des Historikers, kann kalten Herzens Dinge beschreiben und malen, die er verachtet, verurtheilt, die er nur als Beobachter oder Forscher kennt. Die meisten Historiker sind allerdings unfähig alles Dessen, was sie zu schildern haben, weshalb sie vielleicht auch schlechte Historiker sind. Historiker großen Stils nämlich, wie Thukidides, Caesar, Macchiavelli, waren auch Staatsmänner, Feldherren, Diplomaten, Abgeordnete.

Der Weg der Kunst zum Naturalismus ist eine Wendung von der Beschreibung zur Darstellung und bedeutet fast immer eine Entwicklung zum Drama und Theater; er strebt nach immer größerer Annäherung an die Natur, das heißt nach der mehr und mehr entsprechenden Gleichsetzung von Darstellung und Dargestelltem. Der Naturalismus im Sinne Balzacs und Zolas allerdings ist ein Weg in die entgegengesetzte Richtung. Zola schreibt aus der Beobachtung, Shakespeare aber aus dem Erlebniß; Zola ist nicht Nana, er liebt nicht einmal Nana, Shakespeare aber ist Jago ebenso wie Othello, Shylock ebenso wie

Hamlet, Richard III. ebenso wie Heinrich V., Cassio so wie Brutus, Julia wie Kleopatra. Je näher der naturalistische Stil der Natur kommt, desto mehr tritt die Natur in ihrer Nacktheit hervor, das Bild wächst auf Kosten des Rahmens, die Wand selbst wird Bild.

Der Schauspieler aber steht gleich dem Dargestellten. Der Zuschauer wenigstens nimmt ihn dafür, nicht nur der naive Zuschauer, jeder ergriffene Zuschauer im Moment, der ihn den Vorgang als ein Lebendiges, Gegenwärtiges erleben läßt. Da steht Shylock, Imogen, Kressida. Unsere Sympathien gehören den Sympathischen. Ein liebliches Weib, das uns die Imogen verkörpert, lieben wir wie die Imogen selbst, wenigstens im Augenblicke, da sie Imogen ist und wir ihr die Imogen glauben; einen guten Jago hassen wir, weil er Jago ist. Aber wir wissen, daß Fräulein Imogen nach der Vorstellung von ihrem Kavalier, der sie für einen festen Preis übernommen hat, vom Theater abgeholt wird, daß Herr Jago nach zehn Uhr der beste Familienvater und Ehemann ist. Deshalb scheiden wir den Darsteller vom Dargestellten.

Aber nein! Wir denken gar nicht daran. Gewiß, wir werden Herrn Jago nicht verhauen und Fräulein Imogen nicht den Tugendpreis geben. Aber wir wissen auch, daß Fräulein Imogen nicht nur Dirne ist. Irgend ein Reich ihrer Seele ist Imogen. Vielleicht müssen wir die Reinheit dieser Seelentheile um so höher bewerthen, weil sie sich gerade bei der sonstigen Verwahrlosung dieser Seele intakt gehalten haben. Eine Dirne, die die Imogen spielen, d. h. wirklich spielen, darstellen, verkörpern, sein (nicht repräsentiren oder leise andeuten) kann, die ist eben

keine Dirne, sondern eine Dirne plus Imogen, eine Dirne und eine Imogen außerdem. Denn man kann nicht darstellen, was man bis zu einem gewissen Grade nicht selbst ist. Man kann, eben vom naturalistischen Kunststil gesprochen, nicht sein, was man nicht ist. Auch ein guter Jago ist ein Jago, seiner sonstigen Ehrenhaftigkeit zum Trotze. Ein kalter Schauspieler wird nie einen Romeo, ein Plebejer keinen König, ein Idiot keinen Faust spielen können.

Nun haben sich die Schauspieler noch nie geniert, große Verbrecher, historische Sünder zu spielen. Im Gegentheil: je größer der Verbrecher, je ferner das Ereigniß, je lieber spielen oder spielten ihn doch früher die Schauspieler, um so weniger genierten sie sich mindestens. Denn um so größer ist die Divergenz von Mensch und Kunst. Daß der bescheidene Herr X. mit der Gage von hundertfünfundzwanzig Mark keine Throne umstürzt, noch umgestürzt hat, noch umstürzen wird, daß der liebenswürdige Herr Y. kein Menschenschlächter ist, und daß das ängstliche Fräulein Z. ihren Freund nicht zum Königsmorde verleiten wird, das springt zu sehr ins Auge. Wir werden sie nicht für die Thaten Cromwells, Philipps, der Lady Macbeth verantwortlich machen. Der Dichter hat es noch leichter: er kann durch Contrastfiguren, durch die Moral des Ganzen deutlich genug machen, daß er sich nicht mit Mephisto, Jago, Philipp identificiert, was der Schauspieler nicht kann, der ja nicht Jago contra Othello, sondern nur Jago allein ist.

Je näher aber das Geschöpf dem Schöpfer steht, je größer wird die Gefahr der Verwechslung. In moder-

nen Stücken mit modernen Leidenschaften sehen Dichter und Schauspieler dem Dargestellten schon ähnlicher. Antonius im Stück und auf der Scene ist nicht Antonius der Geschichte, aber ein Arbeiterführer, ein Wechselreiter, ein Mädchenschänder und Decadent à la Parisienne oder Berolinoise, da kommt sich Mensch und Darsteller schon bedenklich näher, hier ist das Eine von dem Andern weniger zu unterscheiden. Ein Strindberg ist wirklich schon beinahe Das, was er darstellt. Der Schauspieler muß es auch sein, sonst kann er es nicht spielen, genau, wie er auch Brutus und Richard sein muß. Nur mit dem wesentlichen Unterschiede: Brutus oder Richard kann er in Wirklichkeit nicht sein, Oswald aber oder Stockmann könnte er doch sein oder werden.

Namentlich aber auf erotischem Gebiete ist die Verwechslung oder Gleichsetzung verführerisch. Ein kleiner Schwerenöther kann der Don Juan dort auf der Bühne wohl schließlich auch im Leben sein. Noch peinlicher wird das für die Frau, für die in moralischer Hinsicht ohnedies schon der Schein fast gleich ist dem Sein. Zum Begriffe der anständigen, gesellschaftsmöglichen Frau gehört, daß sie auch nicht einmal makelhaft scheinen darf; weshalb Schiller und Perikles von der Frau gesagt haben, daß die beste Die ist, von der man am wenigsten redet; und weshalb noch jeder Beschützer einer Frau ihre Ehre, d. h. auch nur den leisesten Verdacht eines Makels, mit seinem Blute bezahlt. Der Arbeiter schlägt Dem, der die Ehre seiner Frau oder Tochter beschimpft, die Knochen entzwei; der Kavalier schickt ihm seinen Secundanten. Feinfühlige Naturen ertragen schon nicht, daß man ein Weib, das sie

lieben, verehren oder beschützen, auch nur mit einer häß-
lichen Vorstellung in Verbindung bringt. Die Schau-
spielerin aber soll auf der Bühne Das sein, was eine an-
ständige Frau auch nicht einmal scheinen darf. Denn
man kann ebensowenig wie eine Madonna ein Kokotte
spielen, ohne sie auch zu sein, d. h. wenn das Eine oder
das Andere nicht latent in Einem steckt. Wie es zu unsern
großen Jugendenttäuschungen gehört, als wir erfuhren,
daß die Gretchen, die Julien, die Iphigenien Dirnen oder
doch lockere Vögelchen seien, so ist es aus der Natur der
Frau heraus wie aus ihrer gesellschaftlichen Stellung ganz
gut erklärlich, daß die Schauspielerin, gleichgiltig, ob sie
eine anständige Frau ist oder nicht, es nur sehr schwer über-
windet, sich öffentlich vor aller Welt, wenn auch nur zum
Schein, zu prostituieren, sich zu zeigen, wie sie, wenigstens
öffentlich, nie gesehen werden darf. Mit dem Tage, da
die Frau die Bühne betrat, wurde der Entwicklung des
Theaters eine gefährliche und sehr enge Schranke ge-
zogen. Ich möchte sagen: an jenem Tage war es um
seine Unschuld gekommen. Die Griechen hatten Masken,
hinter denen die Person des Schauspielers verschwand.

Für die Seele aber giebt es vielerlei Jungfräulich-
keit zu überwinden. Ist irgend ein niedriger oder erotischer
Frauentypus einmal durch die Convention des Theaters,
der Literatur oder gar der Gesellschaft gerechtfertigt, ge-
duldet und anerkannt, dann reißen sich die Schauspiele-
rinnen gerade um die Rollen, die zu spielen sie sich
noch gestern nicht entschließen konnten. Die verführten und
schwangeren Mädchen, die Courtisanen sind heute dank-
bare, vielumstrittene Rollen, während gestern noch die Dra-

matiker daran scheiterten, daß die Schauspielerinnen sie nicht spielen wollten, oder es nicht wagen durften, sie zu spielen. Magda in Sudermanns „Heimath", diese philisterhafte Dirne, ist heute die beliebteste Rolle bei allen Schauspielerinnen Europas; die Kressida würde noch heute Niemand zu spielen wagen, wenn nicht Shakespeare das moralische Schild wäre, die moderne Maske, hinter der man seinen Menschen versteckt. Denn mit dem Magda-Typus hat man sich in der Literatur und in der Gesellschaft abgefunden, mit dem Kressida-Typus aber nicht. Und wenn heute eine neue Verwegenheit erotischer Art auf der Bühne dargestellt werden soll, kann man erleben, daß sämmtliche Schauspielerinnen streiken. Denn solche Rollen erfordern die Ueberwindung einer Scham, die officiell noch nicht überwunden ist. Zu Hebbels Zeiten scheuten sich die Schauspielerinnen vor Klaras Fall in „Maria Magdalena", obgleich sie Grethchens Fall bereits sehr gern darstellten. Damals war der Name Hebbel noch kein moralischer Schild; außerdem findet dieser Fall in einer modernen specifisch bürgerlichen Familie statt, wo kein Faust und kein Mephisto und keine Hölle eine arme Seele verwirren, also keine supranaturalistische Motivierung sich findet; und endlich ist Grethchen eine verführte Unschuld und Klara eine moralisch immerhin zweifelhaft zu beurtheilende Person. Deshalb durfte man Grethchen, aber nicht die Klara spielen. Als Grethchen war man rührend, als Klara anrüchig, als Grethchen wurde man gepriesen, als Klara angespieen. Grethchen war bereits entschuldigt, weil begriffen, Klara hingegen hatte noch kein Heimathsrecht im

moralischen Bewußtsein der Zeit. Wir haben das später mit jedem neuen Frauentypus erlebt. Auch Nora weigerte man sich einst zu spielen. Strindbergs „Fräulein Julia“ ist noch heute eine Ausgestoßene.

Und wir würden in dieser Beziehung noch viel mehr erleben, wenn nicht die Schauspielerinnen im festen Engagement einfach gezwungen wären, zu spielen, was ihnen der Director giebt. Seit man nämlich in der bürgerlichen Gesellschaft zwischen Schauspielerinnen und Gouvernanten nicht mehr ordentlich unterscheiden kann, seitdem wird auch immer schlechter Komödie gespielt. Denn seitdem sind die Schauspielerinnen und auch die Künstler und Schriftsteller aus der Kunstsphäre herausgeschleudert: man identificiert sich auf der Bühne nicht mehr genug mit der Rolle, wenigstens mit den Leidenschaften, Naturen, Richtungen der darzustellenden Menschen, man spielt sie eben nur, deutet sie an, deklamiert sie oder kokettiert sie. Unsere Schauspieler und vor Allem die Schauspielerinnen leben, seit sie gesellschaftsfähig geworden sind, auch im moralischen Bewußtsein der Gesellschaft, und nicht mehr, wenigstens auf der Bühne, im erotischen und psychologischen Bewußtsein ihrer Rolle. Ein echter Schauspieler, es ist beinahe sein wichtigstes Characteristikum, ist gesellschaftlich oder geistig, wo nicht beides, ein Bohème; und Klassen, Völker, Rassen, die noch im Bohèmezustande leben oder wieder in ihm leben, die schon im Gesellschafts- oder Staatenverfall sich befinden oder gar nicht staatenbildend sind (Ungarn, Juden, Polen, Oesterreicher, Franzosen, früher und zum Theil noch jetzt Italiener) sind es, die in unserem Jahrhundert das beste Schauspielmaterial ge-

liefert haben. Der Schauspieler muß in seiner eigenen schlechthin unbürgerlichen Sphäre leben, sein geistiges Bewußtsein kann kein moralisch-bürgerliches sein. Er ist der Proteus, der mit derselben Unschuld den Teufel wie den Engel spielt, genau wie der große William, der mit derselben Unschuld seinen Richard wie seinen Heinrich schuf. Jede Schauspielerin ist eine Dirne, die sich mit derselben Hingebung Romeo wie Egmont und dem Mulus Hans (in Halbes „Jugend") in die Arme wirft. Eine wahrhaft keusche und anständige Frau, das muß man in diesem Zusammenhange sich stets vor Augen halten, darf Das nicht einmal in Gedanken sein, was eine Schauspielerin in Verkörperung sein muß: nämlich Kressida, die Treulose. Man kann auch für die Dauer nicht scheinen, was man nicht in Wirklichkeit ist. Eine Schauspielerin, die sich auf ihre Tugend capriciert, macht sich lächerlich. Entweder sie lügt, oder sie ist keine Schauspielerin. Man hat es kürzlich sogar zum Gegenstande einer Umfrage gemacht, ob auf der Bühne wirklich geküßt werden dürfe. Eine Schauspielerin, die in ihrer Rolle lebt, küßt auch, wenigstens in Gedanken, ihre verschiedenen Liebhaber auf der Bühne, wie sie ja auch in ihren Armen liegt, was sie aber nicht nur in Gedanken thut. Und darüber kann bekanntlich keine anständige Frau hinweg. Hier ist der Mensch vom Künstler nicht mehr zu trennen. Fräulein Z. als Julia stirbt zwar nicht für Herrn Y. als Romeo, aber sie liegt doch sehr leiblich in seinen Armen; während unten im Parquet das bürgerliche Mädchen, solange es noch keusch ist oder für keusch gelten will, eher für seinen Romeo stirbt, als daß es sich in seine Arme wirft. —

So rückt das Dargestellte dem Darstellenden immer näher. Und endlich giebt es ein Gebiet, wo sie geradezu zusammenfallen. Im Reiche der That ist ein gewaltiger Unterschied zwischen Schauspieler und Mensch; im Reiche der moralischen, und besonders der geschlechtlichen Empfindung kommen sie mehr und mehr zusammen; aber im Reiche des Geistes sind sie identisch. Was der Schauspieler an Gedanken giebt, das denkt auch der Mensch; des Verbrechens, das in Gedanken besteht und im Wort, macht er sich thatsächlich schuldig. Die Gotteslästerung, Majestätsbeleidigung, die Blasphemie, den Cynismus, die Lüge, die der Schauspieler ausspricht, die spricht er auch als Mensch aus, wie sie der Dichter als Mensch ausspricht, wenn er sie im Stück oder im Roman vorbringt. Man wird nicht mehr sagen können, ein Dichter könne nicht lügen, wenn er doch einen Lügner geschaffen hat, z. B. Münchhausen; er sei keines bösen Gedanken fähig, da er mit Bösewichtern aufwarten kann u. s. w. Eine reine Seele ist ebenso wenig Dichter, als eine reine Jungfrau Schauspielerin ist. Um zu zeugen und zu gebären, muß man eben die Jungfräulichkeit der Seele und des Leibes verloren haben. Wenn ein guter Patriot, der keinen unpatriotischen Gedanken denken kann, ein patriotisches Schauspiel schreibt, so wird Alles läppisch herauskommen, was er im Schauspiel von dem Feinde seines Vaterlandes vorbringen läßt. Wenn der Dichter aber ein patriotisches Schauspiel schreibt, so beweist er eben damit, daß er auch unpatriotisch sein kann, wenigstens in Gedanken. Dasselbe gilt von der religiösen Dichtung, die immer die Frucht eines überwundenen Skepticismus ist,

wie die guten vaterländischen Werke in den Verfallszeiten der Völker entstehen. Eine „Hermannsschlacht“ schreibt man nur, wenn man sein Vaterland aufgegeben hat und den Feind für unüberwindlich hält. Hier identificiert man Mensch und Darsteller noch heute so sehr, daß man im Theater jeden Tag noch Skandale und Beschimpfungen der Schauspieler erleben kann, die Dinge aussprechen, wodurch das öffentliche Gefühl, die anerkannten Wahrheiten und Ideale beleidigt werden. Der Gegenspieler aller Tendenzdramen sitzt im Publikum, und das Publikum reagiert dann auch als Gegenspieler. Es sollte z. B. ein Schauspieler am tschechischen Nationaltheater in Prag nur wagen, Worte des Lobes für die Deutschen zu sprechen. Es würde ihm nichts nützen, daß er sich als guten Tschechen offenbart und sich mit seiner Rolle entschuldigt. Ebenso wie in streng katholischen Gegenden ein Schauspieler was erfahren kann, der ketzerische Worte spricht, oder in einer muffigen Kleinstadt die Schauspielerin, die die freie Liebe zu verherrlichen hat.

Und positiv, durch das Zuklatschen, wird das noch sehr viel deutlicher. Hier liegt das Geheimniß aller dankbaren Rollen. So mancher Schauspieler verdankt seinen Ruhm den Worten und Thaten seiner Rolle. Wer in einer liberalen, halb aufgeklärten Stadt den Grafen Trast spielt, hat die Herzen der Zuschauer gar leicht gewonnen, ebenso wie ehedem die Darsteller des Nathan, Posa und Uriel Acosta. Die Darsteller idealer Gestalten haben leichter die Sympathien des Publikums als die andern Mitwirkenden. Die Lieblinge der Theaterbesucher sind immer die Helden und Liebhaber; um die

Intriganten- und Charakterdarsteller kümmert man sich gewöhnlich wenig, wo man sie nicht gar verabscheut. —

Wir sind gewöhnt, Goethe mit seinem Werther, Faust und Tasso, Shakespeare mit seinem Hamlet, Schiller mit seinem Posa zu identificieren. Goethe ist nicht Faust, Shakespeare nicht Hamlet, Schiller nicht Posa, aber mehr oder weniger ist Goethe und Shakespeare und Schiller Alles Das, was sie geschrieben haben. Und mehr oder weniger ist der Schauspieler Das, was er darstellt. Dieses Mehr oder Weniger bestimmt natürlich zunächst die Subjectivität und Individualität des Menschen. Die Magda spielen deshalb die Schauspielerinnen Alle so gern, weil sie ihr in ihrem Fall und ihrem Triumph wie in ihrer Pseudo-Genialität und unverfälschten Philisterosität zum Verwechseln ähnlich sehen. Dann aber hängt dies Mehr oder Weniger ab von der größeren oder geringeren Divergenz von Sein und Schein auf der Bühne, die die Welt nicht nur bedeutet, sondern in gewissen Stadien die Welt selbst ist; und das wird sie in demselben Grade, als sie sich dem modernen Leben nähert und sich ins psychologisch Geistige versteigt. Und um so mehr identificiert auch das Publikum Künstler und Menschen. Ein feuriger Liebhaber entzündet die Herzen der Damen, wie er schließlich ein wichtiger Faktor im erotischen Leben der Stadt wird. Man liebt einfach mehr in einer Stadt wo gute Künstler wirken. Der Träger einer Tendenzfigur concentriert unter Umständen auf sich sogar politische Interessen, wie die berühmten polnischen Schauspielerinnen, in denen man Vertreterinnen des nationalen Gedankens verehrte. Für den Dichter gilt Dasselbe, nur daß man ihn weniger mit seinen Gestalten ver-

wechseln wird, weil er ja in demselben Werke mehrere verschiedene hinstellt. Aber schließlich merkt man sehr bald, in welchen Gestalten sein Herz pulsiert. Der junge Schiller ist natürlich mehr Karl Moor als Hermann mein Rabe, aber er ist nicht mehr Karl als Franz die Kanaille. Die Gegenspieler im Drama bedeuten die Doppelspiegelung des inneren Wesens im Dichter, nur gewöhnlich mit einem gewissen Uebergewicht im positiven Charakter.

Wahre Künstler haben zu allen Zeiten jenseits von Gute und Böse gelebt. Ja, man erkennt sie sogar an der außermoralischen Sphäre, die sie umgiebt. Das moderne Theater allerdings droht aus der Künstlersphäre gänzlich herauszufallen, denn es steckt schon jetzt tief im Sumpfe der bürgerlichen Moral. Es ist sehr selten, daß man an das Leben auf der Bühne, so es nicht das bürgerlich-moralische Leben ist, noch glauben kann. Für Shakespeare vollends hat sie keinen Raum mehr. Und da fabelt man denn davon, der Naturalismus hätte sich das Theater erobert.

VII.

Das Modell und die christliche Moral.

Sintemalen unsere Zeit wieder recht moralisch geworden ist und in der M o r a l all ihre Zier und Rechtfertigung sieht, weil ihr so eigentlich die Moral gleichsam aus allen Poren schwitzt, bald aus der Religion und bald aus der Wissenschaft, aus der Politik und Gerechtigkeit, so darf sie denn mit gutem Wagemuth an alle Probleme und Erscheinungen herantreten, um alle Dinge mit ihrem Moralmaaße zu messen. Ist man streng und in seinen Instinkten wenig compliciert und ungebrochen, dann richtet man, verachtet man, werthet man; ist man milde und in seinen Grundansichten irre geworden, dann ist man versöhnlich, weiß nicht mehr ein noch aus, läßt möglichst viele Fragen offen und bindet sich weder rechts noch links. So hat sich die Spezies Mensch gebildet, die zugleich moralisch u n d modern, christlich u n d naturwissenschaftlich, friedfertig u n d politisch ist, und die rudelweise vorkommt in ethischer Cultur, Friedensliga, Einiges Christenthum u. s. w. Dieser Species geht es nun in unserer Zeit recht jammervoll, sie kommt fürchterlich ins Gedränge bei dem Kriegs- und Parteiskandal, und schwimmt immer irgend wo zwischen der Skylla und der Charybdis des Lebens

herum. Auf ihrem zerschlissenen Segeltüchlein kann man, wenn die Sonne drauf fällt, noch den Satz entziffern: Alles verstehen, heißt Alles verzeihen. Und sie verzeihen Alles, bis es auch ihnen zu toll wird, und dann ziehen sie sich wieder mit einer offenen Frage aus der Affaire zurück.

In der peinlichsten Lage befindet sich offenbar die theologische Unterart der Pastoren, die Zion mit der Moderne verbinden zu können meinen, und die heut überall in der Presse, freilich meist pseudo- oder anonym, auftauchen. Beim dritten Schritte bleiben sie starr und verdutzt stehen. In den Kämpfen um die Freiheit der Kunst wider die Schwarzen sind sie immer voran. Sie hassen die Prüderie, sie wollen auch dem Nackten in der Kunst sein Recht belassen und strömen in hellen Schaaren in den Goethe-Bund. Aber darum gestatten sie doch keine Schamlosigkeiten in Kunst und Leben. Irgend wo, bei einem Motiv oder einer Handlung, machen sie Halt und besinnen sich wieder auf ihr Christenthum und ihre Moral. Und das läuft in praxi immer darauf hinaus, die Mittel zu versagen den Zwecken, die man vorher schon zugestanden hat.

Ein geradezu klassisches Beispiel dieser Gattung brachte einmal die „Welt am Montag", wo der Verfasser, nach allen möglichen Zugeständnissen, sich plötzlich die Frage aufwirft, die seinem christlichen Herzen schwere Gewissensbedenken verursacht, ob und wie weit der Gebrauch von Modellen sittlich zuläßig sei, und ob überhaupt dieser Gebrauch mit dem Christenthum sich vereinigen ließe.*)

*) 1898 Nr. 42. Das Problem heißt ihm: der Mensch als

Man kann also mit verschiedenen Moralen an diese wichtige Frage herantreten!

Man kann zunächst aber sogar die christliche Moral selbst verschiedentlich definieren, je nachdem man das Christenthum auffaßt: politisch-historisch als Kirche, philosophisch-genetisch als Abkehr vom Leben, als die große Negation, als welche es besonders Stirner und Nietzsche definiert haben, und schließlich sittlich-persönlich als Kern der Lehre Jesu selbst.

Die Kirche, die eine Weltmacht war auf nihilistischem Untergrunde, hat wie Alles, so auch die Kunst nur dann verdammt und verfolgt, wenn sie gegen ihre obersten Gebote und Lehren verstieß. Aber sie hat auch in der Kunst ein mächtiges Mittel der Propaganda erkannt. Sie hat sie weit weniger verfolgt als die Wissenschaft, deren Ketzereien leichter erkenntlich waren. Sie hat sie zeitweilig, namentlich während der Renaissance, sogar begünstigt, und ihr folglich auch die Mittel gestattet, die sie zu ihrer Entwickelung gebrauchte. Die großen katholischen Künstler, die unter den Augen des Papstes schufen, haben Modelle benutzt, so gut wie sie an der außermenschlichen Natur ihre

---

Mittel zum Zwecke der Kunst. Mit diesem Mittel zum Zwecke aller anderen Dinge aber hat sich das Christenthum immer sehr gut abgefunden, besonders der Politik und des Krieges. Man stellt nur die Kunst nicht hoch genug, um auch ihr nöthigenfalls die vornehmsten Mittel einzuräumen, möchte sie vielmehr am liebsten selbst zum Mittel der Moral degradieren. Die Kunst soll tugendhaft sein, oder sie soll nicht sein. Nur der sittlichen Kunst kann man besondere Rechte einräumen; aber wird dann die sittliche Kunst Unsittliches verlangen? Daher das Problem.

Studien machten. Es ist einfach nicht wahr, was heute in der Centrumspresse und in idealistischen Kunstgeschichten gegen die Modernen geschrieben wird (ich erinnere nur an den Skandal zur Zeit des Gräfe-Prozesses), daß jene Künstler Heilige gewesen und lediglich aus der Heiligkeit ihrer Gesinnung heraus geschaffen hätten, die Welt überhaupt nicht, das Weib aber speciell erst am Tage ihrer Verheirathung kennen gelernt hätten. Zum Glück haben wir, abgesehen von allem Anderen, unverfälschte Dokumente aus jener Epoche, wie die Memoiren von Benvenuto Cellini, die fast Alles Lügen strafen, was über jene große Zeit geschrieben wird. — Das Christenthum, aufgefaßt als die große Negation des Lebens, ist selbstverständlich auch eine Negation der Kunst, die eine unverwüstliche Lebensbejaherin ist, auch wo sie unter den Schauern des Todes pessimistisch erscheint. Dieses Christenthum, das die Geschlechtsliebe verdammt und das Weib verflucht als die Sünde und Lebensverführung, kann selbstverständlich nicht billigen, daß des Weibes Leib seine Verherrlichung findet. Dies Christenthum mußte erst aus der Ehe ein Sakrament schaffen, eine Auffassung, die in Grillparzers „Jüdin von Toledo“ einen prägnanten Ausdruck findet, wo die Königin die Heiligkeit der Ehe als die Aufhebung des größten christlichen Widerspruches preist:

„Da sie zu Recht erhebt, was sonst verboten,
Und was ein Greuel jedem Wohlgeschaffenen,
Aufnimmt ins Reich der gottgefälligen Pflicht.“

Denn „Was so stark, daß es die Sünde adelt,
Muß mächt'ger sein als jegliches Gebot.“

Die Kunst und mithin die Mittel, die dieses Christen-

thum erlaubt, liegen weit ab von jenem Gebiete, wo der Gebrauch von Modellen gestattet sein kann. — Was endlich die Lehre Jesu Christi selbst betrifft, worunter z. B. Stöcker etwas Anderes versteht als Pastor Naumann, und dieser wieder etwas Anderes als M. v. Egidy, so steht sie zur Kunst überhaupt indifferent, mindestens zur bildenden. Denn der historische Jesus gehört dem Volke an, in dem von den Künsten nur Poesie und Musik blühten. So wenig er aber die Ehebrecherin lieblos von sich stieß, so wenig hätte er auch das Modell der Steinigung überwiesen. Für ihn war diese Frage einfach nicht aktuell. Allerdings etwas Anderes ist es: eine geschehene Sünde verzeihen, ein Anderes, eine Wiederholung gestatten. Aber vielleicht hätte Jesus das Aktstehen gar nicht für eine Sünde gehalten? Mit reineren Gedanken als moderne Theologen und Moralisten hätte er sicherlich darüber geurtheilt. Ein gottgefälliges Werk aber hätte er wohl schwerlich darin gesehen. Dafür stand ihm die Kunst zu fern.

Praktisch betrachtet, heißt die Frage: Kunst und Moral: Kunst *oder* Moral. Wo immer die Moral, die christliche oder sonst eine, herrscht, geht es der Kunst erbärmlich. Denn die Kunst, die zuweilen in ihren höchsten Aeußerungen die letzte Offenbarung der Sittlichkeit bedeutet, darf niemals, wenn sie gedeihen soll, eine Dienerin der Sittlichkeit sein. So wenig, ja noch weniger als irgend einer Partei. *Gerade, wenn die Kunst sittlich sein soll, muß sie auch die Freiheit haben, unsittlich zu sein.*

Nun ist zunächst freilich der Gedanke an *Modelle* nichts Unsittliches, denn sein Zweck ist eher das Gegentheil:

Studium der Natur. Beinahe kann man sagen, daß sich darauf die ganze moderne Sittlichkeit stützt. Modelle hält man ja nicht, um mit ihnen Unzucht zu treiben. Die Berufsmodelle sind dafür auch gar nicht zu haben. Sondern man gebraucht sie im Dienste der künstlerischen Wahrheit, also doch eigentlich zu einem recht sittlichen Zweck. Ja, aber man könnte doch Unzucht mit ihnen treiben? Ein junger Künstler mit einem nackten Weibe ganz allein! Welch fürchterlicher Gedanke! Nun, zunächst sind nicht alle Künstler jung, und dann ist nicht jedes Modell ein schönes, junges Weib. Man wird vielleicht nichts dagegen einzuwenden haben, wenn ein Künstler eine alte Frau zum Modell hat, die etwa „die Noth" darstellen soll. Wiewohl es ja auch eine Moral giebt, die in jeder Enthüllung etwas Gemeines sieht, die glaubt, daß der menschliche Körper nur wegen der Schneider erfunden worden sei. Aber man hat zu unterscheiden zwischen dem Greuel des Malers, der das Nackte sieht, und dem Greuel des Modells, das seine Leiblichkeit enthüllt. Was den Maler betrifft, so hat seine Sittlichkeit einen guten Schutz, nämlich die Arbeit. Wenn man zu thun hat, denkt man sich nicht so viel dabei.

Gesellschaftlich betrachtet, heißt die Frage nicht, ob und in wieweit eine Klasse der andern dienstbar und Mittel sein soll, weil kein Leben ohne Dienstbarkeit ist, und der Künstler, als ein auf hoher, wo nicht höchster Stufe der Entwickelung Stehender, den Dienst mindestens mit demselben Rechte fordern darf wie der Fabrikant, der Gutsherr u. s. w. Die Frage vielmehr ist, wie überall, ob und inwiefern sich der Dienst mit der Willensrichtung, der Natur und den Neigungen der einzelnen Menschen ver-

trägt. Wer nur um des täglichen Brotes willen seine Natur verderben muß, der soll das nicht seinem Berufe, sondern den socialen Einrichtungen oder seinem Pech zuschreiben, daß sein Beruf geworden ist, was garnicht seines Berufes war. Wenn Einer auf dem platten Lande arbeiten muß, der nur Gebirgsluft vertragen kann, dann soll er nicht das platte Land unmoralisch schelten.

Anders gestaltet sich die Frage, vom Gesichtspunkt des Modells betrachtet, in Bezug auf die Schamhaftigkeit. Wie diese eine rein persönliche, ja die allerpersönlichste Angelegenheit ist, so muß es für sie auch eine rein persönliche Moral geben. Wenn eine Frau so keusch oder so abgestumpft oder andererseits so Herr ihrer Gefühle ist, daß sie nichts in dieser Handlung findet, so ist eben nichts dabei. Und nicht sie, sondern Derjenige, der sie darauf aufmerksam macht, ist das Schwein. Die Schamhaftigkeit kann sich freilich auch gänzlich vom subjectiven Empfinden abstrahieren, sodaß am Ende den ganzen Menschen als körperliches Individuum unsichtbare Schamhäute umgeben, und es schließlich — ein seelisches Paradox — noch ein Gefühl der Scham, auch abgesehen von aller Erotik, giebt, sogar noch über das Leben hinaus. Sehr zarte oder zaghafte Menschen beziehen noch Tod und Leichnam in die Scham ein, den sie eben so vor fremder Berührung und Enthüllung beschützt wissen möchten wie das Leben selbst. Menschen so verfeinerten und verallgemeinerten, gleichsam objectivierten Schamgefühles verstecken sich noch im Tode und möchten ihren Körper für alle Ewigkeit bergen. Ein solches Schamgefühl ist entweder höchstes aristokratisch differenciertes Seelen-Bewußtsein, oder aber krank gewor-

dene Sinnlichkeit, wie die Prüderie der Spießer nichts ist als nervös und kitzlich gewordener Sexualismus. Wenn ganz kleine Mädchen bereits vor Enthüllungen, z. B. beim Arzt, zurückschaudern, so ist das gewöhnlich kein Zeichen einer sittlich gefestigten, sondern einer sinnlich höchst erregten Gesellschaft, in der es keine Unschuld mehr giebt. Und alle Bestrebungen, die auf übertriebene, verfrühte und verallgemeinerte Schamhaftigkeit gerichtet sind, sind unsittlich, sofern sie nicht noch etwas Schlimmeres sind, nämlich dumm.

Im Uebrigen giebt es ja keinen Modellzwang. Das Modellstehen ist die rein persönliche und private Angelegenheit Derer, die es thun. Das Berufsmodell ist bei dem Vorgang so gleichgiltig wie die Berufsdirne. Es ist ihr Geschäft. Wer aber sonst Modell steht, thut es entweder aus Liebe oder um der Kunst willen. Da Liebe aber heute das rechtfertigende Motiv für Alles ist, wird sie es auch wohl hierfür sein können. Ob auch die Kunst ein höheres rechtfertigendes Motiv ist, hängt ab von der Frage, was höher ist: Kunst oder — Prüderie? Darauf giebt es nur eine Antwort. — Ja, aber wenn der Maler hinterher sein Modell umarmt? Nun, immer noch besser, als wenn er es vorher thut! Die Umarmung ist nun mal nicht abzuschaffen und durch kein Gesetz zu verbieten. Sehr traurig für Moralisten. Aber die Welt ist überhaupt traurig für diese armen Schächer — die Welt, die der Kunst gehört! Sie haben Beide mit der Moral nichts zu schaffen. Besonders nicht die Kunst. Sie verherrlicht am liebsten Das, was die Moral verbietet, und wenn sie lustig wird, lacht sie der Moral ins Gesicht, und dann ist sie am allernettesten.

Die bildende Kunst speziell ist fast eine einzige Verherrlichung des menschlichen, speziell des weiblichen Leibes. Die Religion und die Moral haben der Kunst die Aufgabe zugewiesen, das Heilige zu verleiblichen. Das that sie denn auch in ihrer Weise, indem sie den Leib heiligte. Die Kunst kann das Erotische nicht negieren, sie negierte denn sich selbst. Eine patriotische und eine Parteikunst kann es geben, weil Vaterland und Partei zur Natur des Menschen selbst gehören. Eine moralische Kunst aber ist ein Unding, etwa wie ein Vogel, der singen soll, aber nicht verliebt sein darf.

Wenn man im Princip die Kunst nicht negiert, so kann man ihr das Mittel des Modells nicht verwehren, selbst wenn dadurch eine Anzahl Mädchen ihre Jungfräulichkeit verlieren sollten. Gewöhnlich ist das Malheur schon vorher geschehen. Die Welt ist nämlich nicht der Jungfräulichkeit wegen da. Die Jungfräulichkeit muß immer wieder untergehen — um der Welt wegen. Wie schon Shakespeares Parolles sagt: Es wurde nie eine Jungfrau geboren, wo nicht zuvor eine Jungfrauschaft verloren ging. Das Christenthum hat daraus ein Sakrament gemacht: die Ehe. Für die Kunst, die der Natur näher steht als das Christenthum, ist die Liebe selbst schon das Sakrament. Die sociale Erniedrigung aber, in die solche Geschöpfe verfallen, ist nicht die Schuld der Kunst, auch nicht des Christenthums, das den Sünder aufhebt, sondern die Folge unserer socialen Verhältnisse und ganz besonders der muffig gewordenen Moral. Man mache die Kunst und die Natur nicht für Das verantwortlich, was unsere gebrechlichen Einrichtungen verschuldet haben. Diese, mit

der Moral im Bunde, haben Zustände hervorgebracht, wie sie der „Simplicissimus“ einmal so köstlich durch die Meldung eines Bürgermeisters an das Kreisamt über das Concubinat eines Pärchens illustrierte: „Einer hohen Behörde melde ich unterthänigst, daß rubricierte Personen ganz unmoralisch sind, indem sie ein Luderleben führen, wie es sonst nur zwischen Eheleuten der Brauch ist.“

VIII.

Kunst und Sinnlichkeit.

Genuß ist Tugend.
Multatuli.

Der Kampf für und gegen die lex Heinze war der Kampf der Pfaffen mit den Oberlehrern in Bezug auf die Kunst. Die Einen verdammen, je nachdem, entweder nur die moderne oder gar nur die naturalistische, oder auch die ganze Kunst, soweit sie den jetzt herrschenden oder in ihren Kreisen maßgebenden Moraldogmen widerspricht; nach ihnen ist die Kunst unmoralisch, macht auch unmoralisch, vergiftet die Jugend und ist jedenfalls ein sehr zweifelhaftes Geschenk der Götter. Die Anderen sagen: Wenn auch die Kunst zuweilen Unmoralisches und Häßliches darstellt, darstellen muß, so ist sie doch deshalb selbst nicht unmoralisch und häßlich. Die Kunst „adelt". Die Oberlehrer kennen den moralisch ästhetischen Begriff „poesieverklärt". Sie unterscheiden genau den Stoff von der Form. Was den Stoff betrifft, so stimmen sie eigentlich mit ihren Gegnern vollkommen überein. Sie sind nicht etwa unmoralischer; eher daß sie noch eine höhere Moral für sich in Anspruch nehmen. Sie wehren sich nur dagegen, daß, was ihre Sache sei, zu entscheiden, durch

den Staatsanwalt entschieden werde. Einige von ihnen sind Wahrheitsfanatiker und stehen in Folge dessen auf dem Standpunkt einer realistischen Aesthetik: weil die Welt so voller Häßlichkeit und Unsitte sei, habe der Künstler das Recht, wo nicht gar die Pflicht, das Häßliche und Gemeine darzustellen. Oder endlich, sie sind Idealisten, Optimisten und Weltverbesserer und halten als solche an dem Glauben fest, daß grade durch die Kunst, die wahre, aber idealistisch angehauchte Kunst, das Häßliche verschönt, das Gemeine verklärt oder gar ausgelöscht werden könne.

Das Object in der Kunst ist für sie eben nicht, was das Object im Leben ist. Glaubt man denn, das sittliche Gefühl eines Oberlehrers dulde in der Gesellschaft die Erscheinung einer völlig entkleideten Frau? Welcher Verleumder will die Welt glauben machen, die Oberlehrer hätten nicht eben so viel Scham und Tugend wie die Pfarrer? Sie vertheidigten auch im Leben, was sie in der Kunst vertheidigen und gar schön oder doch erträglich finden? Sind sie etwa durch die Beschäftigung mit der antiken Kunst Heiden geworden? Haben sie nicht vielmehr aus dieser Beschäftigung erst ihre höhere Moral bekommen? Haben sie je zugelassen, daß ihre Frauen und Töchter sich mit Schwänen einlassen? Hüten sie nicht ihre Söhne vor allerlei Nymphen, Sirenen und anderen Damen von zweifelhaft sittlicher Führung? Vertheidigen sie etwa, was Plato im „Gastmahl“ so drastisch beschreibt? Haben sie nicht Ehrfurcht vor allen Gottheiten, die ihnen die hohe Obrigkeit auferlegt? Sie machen eben einen dicken Strich zwischen Kunst und Leben. Die Kunst steht

für sie ja über dem gemeinen Leben, hat gar nichts mit ihm zu thun, sie verklärt und veredelt es nur. Kunst ist Kunst, Tugend ist Tugend, und Schulordnung ist Schulordnung.

So die Oberlehrer. Aber wie kommen nun eigentlich die Künstler selbst zu dieser lächerlichen Auffassung? Denn auch sie meinen, daß die Kunst in einer ganz anderen Region liegt als das Leben. Sie sind tief gekränkt, wenn man ihnen vorwirft, sie verdürben die Jugend, seien oder wirkten unsittlich. Meist vertheidigen sie sich gerade mit ihren „hoch moralischen Absichten". Viele halten sich für die Hohen Priester ihres Volkes. Sofern sie Naturalisten sind, wollen sie bessern, anklagen, entlarven, erleuchten. Selbst die kleinen Pornographen entschuldigen sich mit ihren sittlichen Tendenzen. Sie malen die Wollust und malen den Teufel dazu. Zunächst aber empfinden sie den Vorwurf der Unsittlichkeit als ästhetischen Tadel. Denn ihre Kunst, sofern sie nur Kunst ist, meinen auch sie, stehe über dem gemeinen Leben. Das sagen sie oft in demselben Satze, in dem sie sich auf die volle Lebensrealität ihrer Kunst berufen. Ihr Realismus ist nur Objectivität. Zuletzt ist auch dieser Realismus nichts als Oberlehrermoral in der Kunst, irgend welche gelehrte Manie, Pedantismus. Es giebt nichts Abscheuliches und Widerwärtiges, vor dem sie zurückschrecken wegen der Moral der Tugend und wegen des Zwanges, der in jeder Berufsthätigkeit steckt.

Die Kunst aber steht nicht jenseits von Leben und Tod. Fast verrathen die Heinze-Männer mit ihrem Schreck vor der modernen Kunst eine lebendigere Auffassung von

der Kunst, eine unmittelbarere Wirkung des Modernen als die Oberlehrer, die sie bekämpfen. Ein Kunstwerk, in dem keine auf das Leben zielende Wirkung steckt, ist todtgeboren und ohnmächtig. Eine Venus, die keine sinnliche Macht ausstrahlt, ist gar keine Venus mehr, sondern ein Stück Stein, ein Fetzen Papier oder Leinwand. Wie? rufen die Oberlehrer aus: eine gemalte oder in Stein gehauene Venus sollte die Sinne erregen? Es müßte dann der Beschauer ein ganz roher Patron sein! Aber wie? Eine Venus, ob auch nur gemalt oder in Stein gehauen, sollte die Sinne kalt lassen? Aber sie ist ja gar nicht von Fleisch und Bein. Man kann sie so wenig begehren, wie man das Frühstück auf einem Stillleben begehrt. Das ist insofern richtig, als mit einer steinernen oder papiernen Venus selbst nicht grade Unzucht getrieben und die gemalte Frucht nicht gegessen werden kann; Beide aber können den Appetit anregen.*) Stein ist natürlich nicht Fleisch und

---

*) Mit dieser Kraft der Anregung in der Kunst rechnet z. B. die Reklame, die nicht umsonst Früchte und Mädchen zum Anbeißen auf ihre Schilder malt und längst begriffen hat, daß die verlockende Macht und Anreizung von Affichen, Annoncen und Illustrationen um so größer ist, je realistischer das Bild wirkt, je stärkere Suggestion es auf die Menge ausübt. Ein schneidiges Mädel mit einem schäumenden Glase Bier regt den Appetit an, sowohl nach dem Getränke wie nach der Schenkin, macht durstig und geil zugleich und bannt den Vorübergehenden wenn nicht in diese so doch in die nächste Kneipe. Die Beziehung zwischen Kunst und Sinnlichkeit giebt dem Bilde die Kraft der Attraction, die in Wahrheit eine Attraction auf des Jünglings Portemonnaie ist. Das eben macht die Reklame zum social-verhängnißvollen Faktor, indem sie Begierden erst weckt, die dann auch befriedigt sein wollen und sich.

Farbe nicht Blut. Aber ist das Weib in der Kunst weniger Weib als irgend ein anderes Weib? Summiert sie nicht gewissermaßen d a s Weib, wie Eva im Paradiese? Bedarf es denn des ganzen natürlichen, nackten Weibes, um die Sinne zu entzünden? Hat nie eine Photographie auf einen Verliebten oder Entzündlichen eine sinnverwirrende Macht geübt? Spielen nicht Locken, Bänder und andere erotische Erinnerungszeichen in der Phantasie eine sexuelle Rolle? Hat man nie vom Fetischismus in der Liebe gehört? Wird nicht nach dem Gesetze der Ideen- und Vorstellungsassociation Phantasie und Bewußtsein durch ein einziges Moment in Action gesetzt, die sich dann unter einem gewissen Zwange von selbst entwickeln? Perzipiert und apperzipiert das menschliche Bewußtsein je ganze Vorstellungskomplexe? Ist es nicht immer nur ein Moment, das über die Schwelle des Bewußtseins tritt, worauf das Uebrige dann von selbst folgt? Kurz, ist ein lebendiges, nacktes Geschöpf nöthig, um die Sinne zu entflammen? Wirkt nicht das völlig Nackte gerade erkaltend auf die Sinne, weil es die Phantasie lähmt? Wissen nicht selbst die Oberlehrer, daß das halb Verhüllte und halb Natürliche gefährlicher ist als das völlig Nackte und ganz Natürliche? Eben das Verhüllte

---

wenn es sein muß, mit Gewalt Bahn brechen. Wer weiß, wie viele Verirrungen und Gewaltthaten im Reiche ihrer dämonischen Zaubermacht ausgebrütet werden! Nach der „Deutschen Medizinal-Zeitung" (1900 Nr. 102 S. 1204) geht aus den polizeilichen Listen hervor, daß in den letzten Jahren, seit Entstehung der großen Waarenhäuser in Berlin, die Ladendiebstähle sich hier um das Vierfache vermehrt haben.

und Nachgemachte ist, was reizt und die erotischen Perzeptionen weckt. Das ganz Nackte ist nicht selten gerade die Correctur der erotisch ausschweifenden Phantasie, wie die Wirklichkeit die Correctur unserer Träume ist.

Der Umweg der Erotik durch die Phantasie, also auch die Gebilde der Kunst, das nur theilweis Wahre, ist grade eine gute elektrische Leitung für die Sinne. Die Poetik kennt die Form der pars pro toto, des Theils für das Ganze. Der Dichter spricht vom Mast, und wir sehen das Schiff; das theure Haupt ist der theure Mensch. Und schließlich wird ein Theil Symbol für das Ganze. Das Kreuz ist nicht das Christenthum, aber alle christlichen Vorstellungen, Ideen und Gefühle schließen sich um dieses Zeichen, das genügt, um das Gemüth zur Andacht zu stimmen. Wir wissen, was solche Symbole in der Geschichte der Völker bedeuten (Fahnen, Kroninsignien, der Halbmond des Islam, Irlands grüner Klee, die Lilie Frankreichs, Deutschlands Eichen, der Ehering, der Brautschleier, das Ritterschwert u. s. w.). Und irgend ein weißschimmernder Arm, ein runder Busen auf dem Bilderwerke sollte mit der Erotik so gar nichts zu thun haben? Ich meine sogar, daß in den Kreisen, wo eifrig Kunst getrieben wird, auch intensiver geliebt wird; jedenfalls spielt die Erotik eine um so größere Rolle im Gemüths- und Geistesleben dieser Gruppen von Menschen. Kunst und Künstler sind für die modernen Völker gewissermaßen die Repräsentanten der Liebe geworden, Vorbilder der Liebe. Die jungen Leute lernen die Liebe nämlich früher in Büchern als im Leben kennen, folglich durch die Bücher, die ihre frühesten Liebeserwecker sind; und eben so erkennen

sie das Weib eher auf Bildwerken als in der Natur. Die Kunst vermittelt so das Leben mit dem Leben, die Jugend mit der Liebe, und der Weg der Liebe geht, namentlich bei den Culturvölkern, durch die Phantasie. Heute noch, wie in Galeottos-Zeiten, sind Bücher, Bilder, Lieder die wichtigsten Aphrodisiaka.

Wer ist der Barbar? Der, dessen Sinne durch die Leda oder Venus verwirrt werden, der durch das Leben solcher Werke entzündet wird, oder der vor lauter Kunsttheorie und Schulmeisterei gar nicht das Leben bemerkt, das vor ihm blüht?

* *
*

Vielmehr muß man sich darüber wundern, daß die Kunst nicht noch sinnlicher, noch verführerischer wirkt, als sie thatsächlich wirkt. Dies ist das eigentliche Problem, das sich zum Theil aus der Kunst, zum Theil aus unserm Verhältniß zur Kunst erklärt.

Wie kamen wir eigentlich zu dem Aberglauben, daß zwischen der Kunst und dem gemeinen Leben alle Brücken abgebrochen seien? Auf zwei Irrwegen: einem theologisch-philosophischen und einem historischen.

Zu den vielen Dingen, die sich das Mittelalter auf natürliche Weise nicht erklären konnte und aufrichtig genug war, dieses Unvermögen einzugestehen, gehörte auch die Kunst. Aber es hatte eine Zauberformel für Alles, was ihm unverständlich war, nämlich Gott. Irgend ein Heidenmensch sank vor der Madonna mit dem Kinde in die Knie und ward bekehrt. Was ging hier vor? Etwas

Uebernatürliches war geschehen. Ein Kunstwerk strahlte religiöse Wirkung aus, folglich entstammte es einer höheren Welt. Auch die Alten schieben die Kunst Göttern und Halbgöttern zu. Denn wie könnte ein Mensch gleich uns, mit Händen und Fingern, die sich von den unsrigen nicht unterscheiden, Etwas schaffen, das solche wunderbare Macht übt? Da muß also Gott mit im Spiele sein, oder in der christlichen Phantasie auch Gottes Supplement, der Teufel. Der Künstler, vor dessen Werk die Menschen niederknieen, ist ein von Gott begnadetes Wesen. Was er macht, ist göttliche Emanation, ist über dem gemeinen Leben erhaben. Geht die Wirkung nach der entgegengesetzten Richtung, schafft er nichts Göttliches, aber dennoch Etwas, das Zauberkraft übt, dann ist Teufelei mit im Spiele, er selbst ist ein Teufelskerl, wofür noch bis auf unsere Tage alle wilden, dämonischen, mehr beunruhigenden als befriedigenden Künstler, wie Byron, Heine, Nietzsche, Ibsen, d'Annunzio, Paganini, Zvengali, galten. Nur bezeichnet man es heute mit dem modernen Worte Hypnose.

Als die theologischen Scholastiker durch die philosophischen Metaphysiker abgelöst wurden, wurde das Uebel noch schlimmer. Von Kunst verstanden, mindestens empfanden sie noch weniger. Die Seele eines richtigen Philosophen alten Schlages, die zuweilen altem eingetrocknetem Leder glich, reagierte auf keine Aphrodite mehr. Sie hatten also die Trennung von Kunst und Leben sehr leicht. Man erinnert sich, in welches entzückte Staunen Schiller versetzt wurde, als er bemerkte, daß sogar der große Kant auch ästhetisch einen Unterschied zwischen einer nachgebildeten und einer wirklichen Nachtigal machte.

Was Schiller so hinriß, war die Erkenntniß, daß auch in Kant irgend etwas Menschliches vorging. Im Uebrigen hatte sich die veraltete Scholastik nur in die modernere Form der Metaphysik umgesetzt; in den Philosophen wirkten die alten theologischen Energien fort. Die metaphysisch erklärte Kunst hatte wieder nichts mit dem gemeinen Leben zu schaffen. Ihr Urgrund war moralisch göttlicher Art. Die Definition dieser Kunst hat Goethe in Bezug auf Schiller in der Elegie ausgesprochen:

„Denn hinter ihm in wesenlosem Scheine
Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine.

Alle Oberlehrer finden seitdem, daß dies Formel für wahre Kunst und echte Künstler sei. Nur wenn, was uns Alle bändigt, das Gemeine, weit hinter ihr, möglichst auch hinter ihm liegt, in wesenlosem Scheine, nur dann können die Oberlehrer ihr Ja und Amen sagen zu solcher Kunst und solchen Künstlern.

Gleichwohl hätte dieser Aberglaube keine Macht gewinnen können. Die Künstler selbst hätten sich dagegen erklärt, und sogar die Oberlehrer hätten bei der Betrachtung *antiker Kunst* merken können, daß, was uns Alle bändigt, das Gemeine, hinter den Alten keineswegs im wesenlosen Scheine lag, daß ihnen nichts Natürliches von der Kunst ausgeschlossen war und am Wenigsten, was mit unserem Geschlechtsleben zusammenhängt. Aber der Irrthum läßt sich begreifen, wenn man sich anschaulich zu machen sucht, wie die moderne Welt mit der antiken Kunst bekannt wurde. Als nämlich die Renaissance die klassische Literatur und Kunst entdeckte, waren die Instinkte der europäischen Völker schon mehrfach gebrochen und umge-

werthet: durch das Christenthum, die Völkerwanderung und das Heraufkommen barbarischer Völkerschaften, endlich durch das Hereinströmen orientalischer Kulturelemente (im römischen Weltreich, in den Kreuzzügen, bei der islamitischen Invasion in Spanien und Sizilien, durch die Zerstreuung der Juden). Aus diesem Chaos der kulturellen und psychischen Elemente tauchten dann plötzlich die antiken Statuen, Tempel, Schriftwerke auf, gleichsam in der Unschuld der Morgenröthe: nackt und doch nicht sinnlich, jung und doch reif, groß und ohne Leidenschaft, schön und doch nicht verlockend, gebunden und frei, voller Natur und doch über aller Natur. Nichts Menschliches war dieser Kunst und Literatur fremd, und alles Menschliche trat doch vor ihr zurück. Und so schloß man: alle echte, große, naive und reine Kunst steht über den Begierden und Leidenschaften. Die Kunst ist tendenzlos. Sie tendiert nicht auf den Willen und ist nur für die reine Anschauung da. Aber die hübschen Mädchen sind, gesellschaftlich betrachtet, auch nur für die Anschauung da, und man begehrt sie doch. Alles, was schön zu schauen ist, reizt auch. Ein Weib schön finden, heißt, sie begehrenswerth finden, heißt, sie küssenswerth finden. Beinahe definiert man damit die Schönheit. Daß das Anmuthige und Häßliche etwas mit dem Willen zu thun hat, verräth schon das Wort: das Anmuthige ist des Muthes Anwerth, das Häßliche des Hassens werth. Aber gleichwohl, weder mit Moral noch mit Politik oder wirthschaftlichen Fragen sollte die Kunst irgend Etwas gemein haben; es sei denn negativ, die Leidenschaften besänftigend (was sogar Zweck der Tragödie sein sollte) und die Sinne einschläfernd. Und dann machte

man noch ein Ausnahme: die vaterländische Lyrik, deren politische Bedeutung man wenigstens nicht ganz verkannte. Daß Tyrtäus die Kampfeslust angefacht habe, tragen selbst die Oberlehrer ihren Schülern vor; von der nationalen Bedeutung eines Arndt, Körner, Kleist sprechen sie sogar mit dem Brustton tiefster Ueberzeugung; die Freigesinnten geben Das auch von Bertram de Born, Byron, Freiligrath zu. Die aber ganz konsequent waren, tadelten diese Dichter gerade wegen ihrer Tendenz, die ihnen als Rhetorik unkünstlerisch erschien, und leugneten grundsätzlich jeden Zusammenhang von Kunst und Willen. Erst wo der Bereich des Willens aufhört, beginnt für sie das Reich der Schönheit, der reinen Anschauung, der unbefleckten Objectivität.

Das haben die Aesthetiker hundert Jahre lang gepredigt, und zwar unter Zustimmung der Künstler. Selbst Goethe, der natürlichste unter den Dichtern, huldigte dieser unnatürlichen Aesthetik. Man berief sich immer wieder auf das klassische Beispiel der Antike, aber man vergaß nur immer wieder das Eine, daß wir der antiken nicht mehr als einer lebendigen Welt gegenüberstehen, daß das psychische Band abgerissen ist, daß wir nicht auf eine Gefühlswelt reagieren können, die ausgestorben ist, und von der wir nur auf dem indirecten Wege der Forschung Etwas erfahren. Daher ist, bei Betrachtung der antiken Werke, unsere Moral und unser Willen außer aller Gefahr. Unsere Sinnlichkeit reagiert sehr viel prompter auf die Photographie einer modernen Schauspielerin als auf eine klassische Statue, schon weil zwischen der jungen Frau unserer Zeit und unserem Triebleben ein sehr viel innigerer

Zusammenhang besteht als zwischen der zweitausendjährigen Griechin und dem modernen Manne. Auch bei ihrer ewigen Jugend ist sie ihm zu alt. Haltung, Bewegung, Blick, jeder Toilettengegenstand der modernen Frau, besonders aber ihre Physiognomie, Hautfarbe, Haartracht, kurz, der ganze weibliche Habitus der modernen Frau greift naturgemäß schneller und inniger in die Gefühlskette des modernen Mannes ein. Ein erotisches Fluidum geht von ihr aus, das fast unmittelbar auch vom Bilde auf den männlichen Beschauer übergeht und die Association erotischer Gefühle schnell und sicher herstellt. Das Alles fehlt bei der antiken Statue. Deshalb ist jede moderne Kunst auch die schlechthin sinnliche und gefährliche, vor der sich Oberlehrer und Pastoren bekreuzigen, wenn sie sich über die ältere längst beruhigt haben.

Einfacher und deutlicher wird Das noch, wenn man vom Erotischen absieht, das ja das schwierigste und verworrenste Gebiet der Menschenseele ist, und das religiöse und politische Leben betrachtet. Im „König Oedipus“ handelt es sich um gar scheußliche Dinge: ein Sohn hat seinen Vater erschlagen, seine Mutter geheirathet und mit ihr Kinder gezeugt, — Alles, weil das Orakel es so bestimmt hat, und obwohl nichts unterlassen ist, um zu verhindern, daß sich das Orakel erfülle. Wir lesen und bewundern völlig tendenzlos. Kein Wässerchen unserer Seele wird dabei getrübt. Schon der Gedanke des Vatermordes ist dem Sophokleslesser etwas durchaus Unschuldiges, wobei er sich persönlich kaum etwas Schlimmes denkt, es fällt ihm bei Laios nicht der eigene Herr Papa ein, und kein vatermörderischer Gedanke steigt in ihm auf.

Die Mutterehe gar liegt dem modernen und nördlichen Menschen schon wegen seiner späteren Reife fast außerhalb der Möglichkeit selbst phantastischer Wahnvorstellungen. Wenn die deutschen Söhne heirathsfähig sind, hat es mit den Reizen ihrer Mutter kaum noch irgend welche Gefahr. Die Voraussetzung der Oedipussage ist ein Gesellschaftszustand, wo noch die Gruppenehe und das Mutterrecht geherrscht hat. Sie ist ein letzter, wüster Traum von einer Welt, die für uns bis auf die dunkelste Erinnerung verloren gegangen ist. Uns umschließt das Wort Mutter so ziemlich Alles, was wir Reines, Ehrsames, Heiliges empfinden; und der Gedanke an die Mutter erstickt noch am Schnellsten in uns jede sündhafte Begierde. Deshalb erweckt diese Tragödie keinerlei unkeusche oder verbrecherische Gedanken in Bezug auf unsere Eltern; und vor allem auch keine religiösen Schauer. Die Fabel ist uns ein Märchen aus einer ganz andern Welt. Die Orakel endlich und Prophezeihungen sind für uns nur technische Merksteine. Sie lassen uns erbeben vor dem Schicksal des Oedipus, aber nicht mehr vor den Göttern und dem Fatum. Mythologisch — das heißt: religiös — betrachtet, ist die Tragödie um jeden Sinn und Inhalt gekommen. Das Fatum heißt uns Zufall, Oedipus ist ein ehrenwerther Mann, den jedes Geschworenengericht freisprechen würde, ein Pechvogel eher als ein Schuldiger. Wir haben kein Mitleid mit Einem, dessen That wir weder begreifen, noch auch in Gedanken mitbegehen. Auch im Theater von Athen saßen natürlich aufgeklärte und reine Zuschauer; die Philosophen und Sophisten waren ja gerade an der Arbeit, das Mythologische ins menschlich Moralische

umzuwerthen oder völlig aufzulösen. Aber sie hatten doch einmal daran geglaubt, in ihrer Ammen- und Märchenzeit. Der Unterstrom ihrer Gefühle trug alle diese Schiffe noch lustig und schaukelnd dahin; sie konnten, an die Oberfläche geworfen, ihre Segel spreizen, und liefen Alle, wenigstens im Verlaufe der Vorstellung und Lecture, in das offene Meer der allgemeinen Empfindung ein. Auch der Ungläubige unserer Tage steht, wenn auf der Bühne die Glocken läuten, oder er sonst eine starke Suggestion auf seine Kindergefühle erfährt, doch ein paar Stunden im Banne christlichen Glaubens und germanisch heidnischen Fühlens (man denke an die Osterscene im „Faust" und die Gespensterscenen bei Shakespeare). Die seelischen Fäden sind noch nicht abgerissen. In unserem Zeitalter der Anatomie und des Materialismus haben wir auch die Schrecken des unehrlichen Begräbnisses oder der Grabverweigerung verlernt. Doch liegen diese Gefühle noch nicht so weit hinter uns, daß wir nicht mit Antigone die schwesterliche Furcht um das Schicksal der Leichen mitempfinden könnten. Immerhin wird es manchen jungen Mediciner geben, dem auch Das eine sehr gleichgiltige Vorstellung ist.

Der Irrthum, der aus der Anschauung der klassischen Kunst entstand, hat sich schwer gerächt. Auf dem größten Theile der modernen Kunst ruht der Fluch der Unpopularität, weil man glaubte, aus der Kunst das Leben bannen zu können, bannen zu müssen. Man hat die Beziehungen zwischen Kunst und Leben, Kunst und Sinnlichkeit, Kunst und Politik, Kunst und Religion geleugnet oder doch zu leugnen versucht. Wir bekamen eine Bildungskunst mit lauter antiken Beziehungen, Vorstellungen,

Formen, und haben uns dann gewundert, daß das Volk dabei eiskalt blieb. Die Künstler gewöhnten sich, für die Kunst und nicht für das Leben zu schaffen, ein Problem, das auch heute nur sehr wenige Künstler begreifen und das dann meist einen sehr trübseligen Ausdruck findet, den bittersten vielleicht in Ibsens Epilog. L'art pour l'art war die letzte Consequenz der Trennung von Kunst und Leben, sie wurde erst wieder Leben, als man, statt für die Kunst, wenigstens für die Künstler schuf, und hier die feinste und leichteste Reaction erwarten durfte (l'art pour l'artiste).*) Es gehörte fast die Arbeit zweier Jahrhunderte dazu, die Kunst mit dem Leben wieder in Beziehung zu setzen; und noch immer sagen die Oberlehrer: Fürs Leben ist keine Gefahr dabei, mit dem dunklen Drange unserer geschlechtlichen Gefühle hat weder Dionys noch Aphrodite Etwas zu schaffen.

* *
*

Die Kunst ist gerade die feinste Ausstrahlung unserer Sinnlichkeit, unserer Seelenmysterien wie unsere Willensenergien. Unsere Affecte werden nicht gereinigt, sondern verfeinert, nicht ausgeschaltet, sondern auf höhere Lebensgebiete hinübergeleitet. Der Unsinn von der Unberührtheit unserer Sinne und der Neutralität unseres Willens gegenüber der Kunst wäre trotz alledem nicht möglich gewesen, wenn nicht im Kunstwerke selbst Gründe hierfür lägen. Ich glaube, es sind deren vornehmlich fünf: nach

*) Vergl. des Verfassers Buch „Der Uebermensch in der modernen Literatur" S. 164.

den fünf in Frage kommenden Gebieten ein psychologischer, ein physiologischer, ein formaler, ein ästhetischer und ein intellektueller Grund.

1. Die Unerreichbarkeit des Objects. Begierden, die nicht in Action treten können, bleiben stumpf. Es genügt dem gewöhnlichen mitteleuropäischen Philister im Allgemeinen, zu wissen, daß er ein Weib nicht haben kann, und seine Sinnlichkeit flaut ab. Die Sterne, die begehrt er nicht; auch die Theatersterne nicht. Beim Anblick ihrer Königin, selbst wenn sie schön, jung und dekolletiert ist, haben die meisten Männer — patriotische Gefühle, denn auch in den Patriotismus läßt sich die Erotik hinüberleiten. Man begeistert sich, und weiß doch nicht, wie sehr das erotische Element bei dieser Begeisterung mitwirkt. Fürstentöchter ebenso wie Kunstwerke haben oft die Leidenschaften gedämpft, aber wie die Liebe den Haß dämpft. Dabei spielt noch ein dialectischer Gefühlswitz seine Rolle. Von allem Höheren glaubt der Mensch, daß es reiner, keuscher, leidenschaftsloser sei, und fühlt sich um seiner eigenen dunklen Triebe willen beschämt. Man schämt sich nämlich im Verhältniß der Distance nach oben und dämmt in Folge dieser Scham seine Begierden ein. Man glaubt, träumt, sieht die höheren Menschen jenseits des eigenen Trieblebens. Fürstenkinder sind daher in der Phantasie des Volkes etwas ungemein Keusches. (Man denke an die Märchen.) Aber dahinter, daß dieser Glaube ein Trug ist, kommt man am Ende bald. Fürstentöchter sind nicht jedem Manne unerreichbar, und einer die conventionellen Schranken überschlagenden Phantasie ist kein Weib unerreichbar. Kann er es nicht haben, so befriedigt er seine von diesem unerreich-

baren Weibe erregte Sinnlichkeit bei Anderen. Je freier seine Seele, je lebhafter seine Phantasie, und je unfreier sein bürgerlicher Mensch, je abhängiger von wirthschaftlichen und moralischen Banden, um so greller der Widerspruch zwischen Dem, was seine Sinnlichkeit erregt, und Dem, was seine Sinnlichkeit befriedigt. Man nennt Das Ideal und Wirklichkeit, Traum und Leben. Es ist aber auch die Tragik und Erniedrigung der modernen Erotik, besonders in den höheren Seelenschichten. Was Liebe weckt, giebt nicht auch Liebe. Dieselben Frauen, die des Mannes Sinne erregen, befriedigen sie nur sehr selten. Denn die sie erregen, sind die Frauen, die gesellschaftlich gleich oder höher stehen, die Damen, mit denen man auf demselben Parquet tanzt; die sie befriedigen, sind die tiefer stehenden Frauen: Dirnen, die man nicht liebt, aber umarmt, während man Jene liebt, doch unberührt lassen muß. Dirne aber ist jedes Weib, gleichgiltig welches Standes und welcher Art sonst, das Sinnlichkeit befriedigt, welche es nicht geweckt hat, das ungeliebt umarmt wird. Nach Bällen opfern die jungen sinnlich erregten Männer der Venus vulgivaga, — die gemeine Venus nur deshalb, weil sie nicht die sinnliche Anregung zur sinnlichen That gegeben hat. Auch die Ehefrau ist Dirne, sofern sie ihres Mannes Sinnlichkeit befriedigt, die vielleicht eine Schauspielerin in Aufruhr gebracht hat, sofern der Mann bei der Umarmung seines Weibes nicht auch seelisch und ästhetisch von diesem ausgefüllt ist. Je feiner das Seelen- und Liebesleben wird, je complicierter die gesellschaftlichen Verhältnisse, um so größer auch die Distance zwischen Sehnsucht und Erfüllung. Den Philister hingegen charakterisiert es, daß seine Begier-

den nur immer da erweckt werden, wo sie auch schon befriedigt werden können: durch das Weib, das er schon bezahlt hat, durch die Ehefrau nach vollzogener Trauung. —

Ein Weib aber, das nun wirklich oder scheinbar über allen Leidenschaften steht, eine Göttin oder Heilige, treibt die Erotik so weit in die Dunkelkammern des Unbewußten zurück, daß, wo sie dennoch hervorbricht, eine Teufelei im Spiele sein muß. Die deutsche Sage kennt solche dämonischen Motive von wilden Jägern, die sich in die Gottesmutter verliebten. Aber die Voraussetzung auch dieser erotischen Dämonie ist das Gefühl, daß man es mit einem lebendigen, wenn auch holzgeschnitzten Weibe zu thun habe. Völlig niederdrückend auf das Gefühl jedoch wirkt das Bewußtsein, daß ein Weib gar nicht mehr existiert. Vor todten Frauen schweigt unsere Erotik, selbst wenn wir ein verführerisches Jugendbild vor uns haben. Aber noch nicht hat auch die Phantasie Ruhe. In der Erotik des Künstlers, die sich freilich oft erst wieder im Kunstwerk äußert, spielen die schönen Frauen aller Zeiten eine Rolle, sofern ihr Bild durch die Kunst festgehalten wurde. Der Künstler ist immer in Gefahr, zum Polytheismus oder gar zur Unnatur der Liebe zu kommen, denn er leidet und schafft im Zustande ewig latenter Sinnlichkeit; auch Erkrankungen und Abnormitäten entstehen nicht selten in Folge einseitigen Aesthetizismus. Während aber die Werke der bildenden Kunst durch das Festhalten Dessen, was wir in späterer Zeit als todt empfinden, erstarrend auf die Erotik wirken, entfesselt die sich in der Zeit entfaltende, freiere und beweglichere Dichtung die erotische Phantasie sehr viel leichter; sie gestattet, in das Antike die modernsten

Elemente hineinzuthun. So ist die Nausikaa noch immer das am Meisten geliebte und von der erotischen Phantasie der Knaben umschwärmte Mädchen des klassischen Alterthums, weit verführerischer als die nacktesten Aphroditen. Tödtlich allerdings ist für das erotische Gefühl das Bewußtsein: nie gewesen. Ein unwahr gezeichnetes oder erotisch nicht geglaubtes Weib hat in der That keine Gefahr mehr.

2. Damit kommen wir zum zweiten Grunde der Unberührtheit unserer Sinne von der Kunst: Dem Widerspruch zwischen Schein und Sein. Nur nicht in dem Sinne der Schuster, die der melischen Venus das Sein absprechen, weil sie ja nur von Stein ist. Aber der Kunststil selbst und die Traditionen des künstlerischen Schaffens bewirken, daß man, ob bewußt oder unbewußt, zwischen Schein und Sein sehr genau unterscheidet, weil nämlich immer ein Theil des Lebens dabei unterschlagen wird. Die Wirkung auf den einzelnen Zuschauer hängt nun ab von Dem, was er für das Leben nimmt. Dem Einen genügt das Bild des nackten Weibes, daß seine Erotik, wenn auch noch so heimlich, sich entfacht. Dem Anderen ist es ein Stück Holz oder Marmor, so lange er es nicht in einer ihm natürlich scheinenden Haltung oder Thätigkeit sieht: das schreitende, die Arme erhebende, jagende, reitende, spielende, badende Weib erst ist Leben vom Weibe. Jeder Fortschritt der Kunst im Ausdruck der Bewegung bedeutet eine Erhöhung der Erotik im Kunstwerke.*) Je actueller, realistischer und individueller, um so

*) Vergl. „Der Naturalismus", I. Thl. II. Abschn.

sinnlicher ist auch ein Kunstwerk, um so sensationeller seine Wirkung. Der Mensch glaubt erst an das erotische Leben in einer künstlerischen Gestalt, wenn er diese in einer ihm bekannten, seine erotischen Apperceptionen erleichternden Stellung oder Beschäftigung findet. Susanna im Bade ist in der kleinbürgerlichen Welt ein sehr viel sinnlicheres Kunstobject und demgemäß, bei wahrer Darstellung, auch Kunstwerk als eine kämpfende Amazone oder fliegende Nike.

Je bekannter dem naiven Manne der weibliche Körper ist, um so mehr empfindet er den Widerspruch von Schein und Sein. Dem rohen Manne ist die Venus von Milo schon deshalb kein Weib, weil sie unbehaart ist. Einem in der Kulturstufe noch sehr tief stehenden Manne, der das Weib noch mehr riecht als anschaut, schon deshalb nicht, weil sie ohne Geruch ist. Man kann vielleicht die Geschichte der menschlichen Seele eintheilen nach den Sinnen, die in der Liebe den Ausschlag geben. Der Wilde und zum Theil noch der Orientale verliebt sich in den Geruch des Weibes. Die Düfte spielen in seiner Erotik eine große und entscheidende Rolle; der Europäer verliebt sich in das Bild, und der höher entwickelte Mensch in die Stimme des Weibes; deshalb werden in unserer Zeit Schauspielerinnen und namentlich Sängerinnen mehr angeschwärmt als Tänzerinnen. In der Wirkung des Kunstwerks nun entscheidet, was jeweilig dem einzelnen Menschen am Object das Wesentliche oder das Erkennungszeichen ist. Dem modernen Manne ist das sinnlich erregende Moment am Körper des Weibes der Busen; folglich sind die Bilderwerke besonders verführerisch, die in Behandlung dieses weiblichen Theils den lebensvollsten Eindruck er-

wecken; und erotisch unwahr sind die Werke, die hier pfuschen oder schablonisieren. Sie löschen das Leben im Weibe aus.

3. Je beweglicher die Phantasie und je geringer die Kenntniß des Lebens und der Lebensformen ist, um so wichtiger ist gerade das erregende Moment, um so harmloser das ganze Leben. Denn es hebt die Distance zwischen Phantasie und Wirklichkeit auf. Verführerisch aber wirkt nur, was der Phantasie Spielraum giebt, sich auf die Natur hin zu bewegen. Wo dieser Spielraum fehlt oder der Weg zur Natur abgeschnitten ist, da hat das Object die verführerische Macht verloren. Deshalb hebt die Erotik auf, was aus den menschlichen Größenverhältnissen heraustritt. „Bei diesen Dimensionen“, sagte einmal eine sonst prüde Engländerin in Bezug auf einen riesenhaften Herkules, „geniert es nicht mehr“. Ein Herkules als Nippesfigur geniert natürlich noch weniger, so wie nackte Kinder nicht genierlich sind. Auch nackte Liliputaner kann man sehen, ohne zu erröthen. In Nippes-Proportionen ist uns auch der entwickelte Mensch Kind; und der Riesenstatue gegenüber fühlen wir uns als Kinder. Folglich ist das Erotische dabei ohne Bedeutung. Das sollte Gulliver erfahren, dessen Geschlecht bei den Liliputanern ebenso wie bei den Brodbingnagern gradezu ausgeschaltet wurde. Die Damen des Liliputreiches sehen in ihm nur ein kurioses und schreckliches Monstrum, und die Frauen in Brodbringnag betrachten ihn als Spielzeug wie in Chamissos Gedicht das Riesenfräulein den Bauern; sie machen in seiner Gegenwart ungeniert Toilette, was ihm ein furchtbares Grauen vor ihren körperlichen Formen

und Substanzen erregt; und er bemerkt ganz richtig, daß das Geheimnis der Schönheit der englischen Damen in ihren dem Betrachter proportionellen Größenverhältnissen liegt. Diese Wahrheit der proportionalen Verhältnisse (bei Bildwerken natürlich immer im Proportionsverhältniß des Abstandes) leuchtet nur sehr Wenigen ein; deshalb wissen sie nicht, daß viele Statuen und Bilder schon aus diesem Grunde aus der erotischen Sphäre herausfallen, da sie, sei es auch nur um einen halben Kopf, hinter der Wirklichkeit zurückbleiben. Die Kunst geht aber leicht über die gewöhnlichen menschlichen Verhältnisse hinaus: nach oben, weil ein vergrößerndes, übertreibendes Prinzip in der Kunst selbst liegt, die, um zu überzeugen, auftragen muß; nach unten, weil das Gesetz der Veranschaulichung erheischt, ein compliciertes Bild in verjüngten Proportionen zu geben. Das Gesetz der Objectivation stellt das Kunstwerk aus den gewöhnlichen Proportionen heraus, ganz zu geschweigen von den satirisch-komischen Tendenzen, die zur Vergrößerung oder zur Verkleinerung führen. Schon durch diese unverhältnißmäßige, mehr oder weniger unmenschliche Darstellung wird das Werk aus unserer Liebes- und Willenssphäre hinausgehoben oder in ihr verschoben. Die körperlichen Größenverhältnisse der Griechen überdies sind auch nicht mehr ganz die unsrigen. Am meisten der Realität freilich nähern sich noch die Bildwerke in einer dem Abstande des Beschauers entsprechenden Verkleinerung, wie denn die Phantasie vom Kleinen ins Größere geht und in dem Kleinen, dem Niedlichen, besonders beim Weibe, wieder andere erotische Gefühle erweckt: die Lust am Kinde. Eine vergrößerte Darstellung dagegen ver-

scheucht unsere Gefühle. Dazu kommt, daß in den Museen die Statuen noch zum Theil aus ihren natürlichen Proportionsverhältnissen versetzt, also auch realiter unwahr sind, was der naive Beschauer übrigens unmittelbarer empfindet als der akademisch Gebildete. Statuen, die auf Felsen standen, haben körperlich im Zimmer keinen Sinn mehr. Auch die zeitliche Entfernung verschiebt die Proportionen und versetzt die Anschauungsformen (durch Entrückung, Verallgemeinerung, Piedestal). Im historischen Kostüm hören die Schauspielerinnen oft auf, sinnlich zu wirken, während in moderner Tracht selbst ältliche und häßliche Damen nicht ohne Wirkung auf die Erotik bleiben. — Einfach gebannt aber wird diese, wo es sich um schlechthin unmögliche Vorstellungen handelt, z. B. in der burlesken Poesie, wo die Komik durch den Widersinn von Wort und Inhalt entsteht. Rabelais erzählt von einem Frauenkloster, wo es so unzüchtig zugeht, daß die Hunde, wenn sie nur in seine Nähe kommen, geil werden. Hier bleibt jede menschliche Vorstellung zurück, es kommt mithin zu keiner erotischen Perception, und der ungeheure Kontrast zwischen unserer geschlechtlichen Nichtigkeit und der übermenschlichen Unzucht der Klosterfrauen löst sich in Gelächter aus. An diese Erhabenheit in eroticis reicht unsere Sinnlichkeit und sinnliche Vorstellung nicht mehr heran. Es bleibt vom Inhalt nichts als die komische Formel übrig. Aber gerade die satirischen Kunstwerke sind es, die von den Moralisten und Philistern stets mit der größten Wuth angefeindet werden. Doch Das hat andere Gründe, und hängt von der Gefühlsverlogenheit

der Menschen ab. Nicht wegen ihres Inhalts, sondern wegen ihrer Tendenz erscheinen die satirischen und naturalistischen Werke, die fast immer eine satirische Nebenbedeutung und Unterströmung haben, unsittlich.*) Man schiebt den Inhalt nur vor, weil man nicht zugeben darf, daß man sich von der Tendenz unmittelbar betroffen fühlt. Die Satire hebt die Voraussetzungen der jeweilig geltenden Moral, Politik und Religion auf. Wenn jungen Leuten die Liebe nichts Heiliges mehr ist, dann springt auch die Phantasie leicht über die gezogenen Schranken hinweg. Hier handelt es sich nicht um Erotik, sondern um Wegräumung von Schranken der Erotik. Diese Werke haben an sich nichts Verführerisches. Aber sie nehmen der erotischen Convention ihre Autorität. Das ist das Gefährliche an ihnen. Im Uebrigen aber ist es grade die grelle Erkenntniß, die die Erotik tödtet, im Leben wie in der Kunst.

4. Uns beruhigt nichts leichter als Das, was uns eine Ueberlegenheit über das Object giebt, uns in humoristische Stimmung versetzt. Die größten Schweinereien, die uns lachen machen, sind erotisch unschuldig,**) abgesehen davon, daß sie uns lachen machen,

*) Die versteckte Satire seines Realismus hat Ibsen im Epilog „Wenn die Todten erwachen" zugestanden. Auch bei andern ist sie unverkennbar. Wie nahe Zola seinem Landsmanne Rabelais rückt, darüber vergl. des Verfassers Aufsatz „Zur Geschichte der Groteske" („Zwischen zwei Jahrhunderten" S. 448).

**) Auch die so beliebten Mikosch-Witze, die auf unsere Erotik nicht mehr einwirken, weil sie durch ihre kolossale Uebertreibung unsere Empfindung und Vorstellung überschlagen. Das eben ist ihr Witz, und der hat immer etwas Abstractes, Lebentödtendes.

wo wir vielleicht weinen, staunen oder anbeten sollten. Alles, dem gegenüber wir eine Gefühlsüberlegenheit haben, ist uns wieder in das Reich der Unschuld versunken. Die Liebesgeschichte unseres Hausknechts oder gar eines Aschanti-Negers berührt unsere Erotik nicht mehr, während die eines Prinzen oder gar Künstlers die feinste Erotik auslöst. Ein Mädchen, das über den Versucher lacht, ist schon gefeit. Das Glück der Tugend ist das komische Gebahren mancher Liebhaber. Wenn er oder sie an irgend eine menschliche Schwäche erinnert wird, die sie oder ihn ganz aus der erotischen Vorstellung herauswirft, dann ist die Gefahr gewöhnlich vorüber. Ein ungeschickter Fußfall, ein Hustenreiz, Grimassen, Leibschneiden oder dergleichen Peinlichkeiten bei der Liebeserklärung, — und Grethchen ist gerettet. Kinder-Bilder sind nicht nur deshalb etwas Unschuldiges, weil kindliche Körper uns nicht reizen, was auch nur eine halbe Wahrheit ist, sondern weil wir uns über die kindliche Gefühlswelt erhaben dünken und keine oder doch zu wenig psychisch-erotische Berührungspunkte mit dem Kinde haben. So werden wir auch von erwachsenen Kindern erotisch nicht mehr berührt, wenn wir uns über ihren Lebenskreis erhoben haben und in den lieblichen Mädchen nur die albernen Backfische oder die harmlosen Wesen sehen. Ein junger Mann, der eine große Leidenschaft zu einer bedeutenden Frau gefaßt hat, bleibt gegen die jungfräulichen Reize unbedeutender Mädchen kalt. Sie sind gleichsam seiner Erotik entfallen. Alles, was fällt, entfällt auch der Liebe. Es müßte denn so tief fallen, daß es wieder reizt um des Falls und des Gegensatzes willen.

Das entartete Weib, der brutale Mann ist wieder gefährlich, während die Gefallene und der Tölpel leicht des erotischen Zaubers verlustig geht. Denn die Liebe, das ist der Trieb zum Höheren. Die humoristische Kunst, auch bei verblüffender Realistik, steht daher schon ziemlich außerhalb der Begierden. Von einem Humoristen oder Satiriker sagen, er wirke durch den Stoff unsittlich, heißt annehmen, seine Leser ständen noch auf der moralisch-psychischen Stufe der Welt, die er verspottet. Man definiert den Humor geradezu damit, daß man den Stoff und das Interesse am Stoff für überwunden hält.

5. Der gebildete Zuschauer steht aber dem Kunstobject leicht im Verhältniß der Ueberlegenheit gegenüber. Der geistige Prozeß, der jeden ästhetischen Genuß ausmacht, absorbiert ein gutes Theil der sinnlichen Kraft, erstickt also die Begierden. Die geistige Arbeit ist es, die psychisch-physische Kraft aufbraucht. Auch gegenüber der Wirklichkeit, beim Maler gegen das Aktmodell, beim Arzt gegen die Patientin. Das geistige Verhältniß zu den Frauen paralysiert die Erotik ein wenig in der gebildeten Gesellschaft, die von Zeit zu Zeit den Glauben an ein platonisches Verhältniß zwischen den Geschlechtern nährt. Die erotische Potenz ist überhaupt in den höheren Lebenskreisen geschwächt. In diesem Sinne hatte Madame de Staël Grund zu sagen, das Genie sei geschlechtslos. Es ist auch zuweilen geschlechtslos, weil physisch unfruchtbar. Was einen Bauernjungen verwirrt, braucht einem Intellektuellen gar nicht mehr zum erotischen Bewußtsein zu kommen. Eine gebildete Dame, die eine Freundin aus der Provinz durch das Museum führte, bemerkte plötzlich,

daß diese vor einem Apoll erröthend die Augen niederschlug. „O Liebste, Sie sehen nur den Mann, ich erblicke in der Statue den Gott." Aber freilich einen Gott, der sich als Mann offenbart und in Wirklichkeit eben ein Mann, ein nackter, schöner, junger Mann ist; wie der griechische Gott überhaupt der erhöhte (Jupiter) oder verfeinerte Mann ist (Apoll, Dionys). Der Gott aber ist hier nur der geistige Prozeß der Anschauung, Verallgemeinerung und Erklärung. Jene Dame, vorausgesetzt, daß sie ehrlich war, was man hierin, wenigstens als Dame, fast niemals ist, sah so viel in der Statue, daß sie über den Mann hinwegsah und ihre sinnlichen Begierden aufgezehrt wurden von den geistigen Begierden, und die physische in geistige Sinnlichkeit sich übersetzte und verfeinerte. Man kann häufig beobachten, wie gebildete und zugleich temperamentvolle Frauen mit einem gewissen sinnlichen Timbre in der Stimme von Kunstwerken reden. Außerdem hat jede Kunst die Tendenz zur Verallgemeinerung, wodurch sie über den individuellen Gegenstand und Anlaß hinwegführt und so der dumpfen Sphäre unserer Begierden entrückt wird. Das ist, was man unter Idealismus in der Kunst versteht. Schließlich ist es nicht der einzelne Leib: es ist die Allgemeinheit des Leibes, was man erblickt. Der Erotiker sieht Helena in jedem Weibe, der Aesthetiker in Helena alle Weiber, die weibliche Schönheit schlechthin. Dadurch ist das Sinnliche ins Geistige gehoben und die Erotik gegenüber dem Object zum Schweigen gebracht. Aber deshalb ruht sie nicht, sondern setzt sich nur in andere, höhere, feinere, geistige und verallgemeinerte Kräfte um, löst sich in einer subtileren Erotik

aus. Schließlich liebt man nicht mehr das von der Natur, sondern das von der Kunst geschaffene Weib. Hat es doch thatsächlich Männer gegeben, die sich in marmorne Heben, Aphroditen verliebt haben, wie sich manche Griechin in Satyrn, Dionysen versehen haben will. Grade die Verfeinerung des geistigen Processes erleichtert diese Umsetzung und das Spiel der Erotik in jenen höheren Sphären. Die Kunst spielt so auch in der gemeinen Sinnlichkeit keine kleine Rolle; nur ist der Sinnlichkeit des Schwerfälligen hier ein Riegel vorgeschoben.

Völlig oder fast völlig ausgeschaltet werden kann die Kunst also durch Gewohnheit, indem sie ausgetretene Wege geht oder den Sinnen so Bekanntes liefert, daß der Reiz des Fremdartigen fehlt, ohne den die Geschlechter aufeinander nicht mehr wirken (daher ist auch die Geschwisterliebe so selten und erkaltet die Liebe der Gatten so bald: ein Weib ohne sinnliches Geheimniß ist auch ohne sinnliche Wirkung). Außerdem kann das Sinnliche durch andere Interessen an einem Object paralysiert werden, durch Wissenschaft, Religion, Patriotismus. Illustrationen in wissenschaftlichen Werken, Heiligenbilder, historische Darstellungen schalten die sinnlichen Empfindungen entweder ganz aus oder überflügeln sie durch andere, drücken sie auf den Indifferenzpunkt herab. Besonders gilt dies von den Bußpredigern der Kunst, die, wie Dante, Tolstoi, Zola und die Tragöden, die Erotik durch den Schreck überrumpeln und lebensfeindlich wirken. Am verführerischsten ist natürlich immer die lebensfreudige Kunst, und von der kann auch allein hier die Rede sein. Die ältere Kunst, die uns zunächst wissenschaftlich-historisch vermittelt wird, tritt uns ohne erotische

Aktualität entgegen. So erscheint uns Homer unschuldig, weil wir selbst unschuldig bei ihm sind, während Goethe, Heine, Wieland Verführer sind, und doch ist er derselbe Schelm in eroticis.

* *
*

Ein zartes Lebensspiel bewegt sich zwischen dem Kunstwerk und dem Genießer. Bald nasführt, bald neckt es die Sinne. Bald ist es die Sinnlichkeit des Zuschauers, die auf das Kunstwerk, bald die des Kunstwerks, die auf den Zuschauer übergeht. Wer irgend ein lebhaftes Gefühl hat, überträgt es auch auf die Kunst und läßt es wieder von der Kunst auf sich übertragen. Ein Mensch von inniger Pietät gegen seine Eltern wird mit einer gewissen Ehrfurcht jeden alten Mann und jede alte Frau betrachten und dieses kindliche Gefühl läßt sich nicht ausschalten bei Betrachtung von Kunstwerken. Dasselbe gilt von der Erotik. Ganz abgebrochen sind die lebendigen Beziehungen zwischen dem Kunstwerk und seinem Betrachter nur selten. Die Wirkung der Kunst hängt ab von der Lebhaftigkeit und Innigkeit, die sie selbst ausdrückt, und deren der Betrachter fähig ist. Was nicht reizt, wirkt nicht, und was nicht wirkt, ist kein Werk. Nur muß Das nicht die Schuld des Werkes sein. Auf den stumpfsinnigen Beschauer wirkt auch das reizvollste Werk nicht, wie denn hinsichtlich des Verhältnisses von Kunst und Genießer die Relativität menschlicher Verhältnisse, psychischer Voraussetzungen, der Temperamente, der Bildung, Natur, Stimmung, des Standes und Alters, so wie aller zufälligen Nebenum-

stände niemals außer Acht gelassen werden darf. Eine sittliche Norm der Kunst kann es so wenig geben wie eine allgemein giltige politische Verfassung oder eine absolute Hygiene. Was den Einen befreit, verwirrt den Anderen. Dieser schaudert, wo Jener lacht. Ja, derselbe Mensch wird durch dasselbe Kunstwerk heute gereinigt und morgen zu einer Ausschweifung verführt; genau wie dieselbe Speise demselben Menschen bald zuträglich, bald schädlich ist. Die Kunst ist auch darin wie das Leben selbst, denn sie ist erhöhtes und potenziertes Leben. Alles fließt, wie im Leben so auch in der Kunst. Wie wir selbst nicht immer Dieselben sind, so ist uns auch die Kunst nicht immer Dasselbe. Man will die Wirkungen der Kunst gesetzlich abstecken und weiß doch weder im Allgemeinen noch im Besonderen, was in einem Kunstwerke, wann und worauf es wirkt! Grade weil sie schlechterdings nichts von der Kunst wissen, wird ihnen die Gesetzgebung und Gesetzesvollziehung so kinderleicht. Jeder Schutzmann kennt die letzten Geheimnisse der Kunst.

Die zarten und wechselreichen Beziehungen zwischen der Kunst und unserem psychischem Leben lassen sich wahrlich nicht durch Pastoren, Oberlehrer, Staatsanwälte und Polizeilieutenants bestimmen. Wer aber der Kunst schlimmer dient, die Pastoren oder die Oberlehrer, Das ist nicht schwer zu sagen: die Pastoren fürchten sie doch wenigstens noch und nehmen sie als etwas Lebendiges. Man denke, wie voll süßen Grauens Kirchenvater Tolstoi von ihrer Macht redet. Die Oberlehrer wollen uns erzählen, daß Frauen nichts mit unserer Tugend zu thun haben, und daß die schönen Mädchen und Frauen auf Bild-

werken nur dazu da sind, uns die Lehre vom Schönen zu docieren. Aber was ist die Schönheit des weiblichen Körpers, wenn nicht des Mannes Wohlgefallen am Weibe, ein ewig sinnlicher Stachel? Freilich ist die Sinnlichkeit der Kunst etwas Anderes als die Sinnlichkeit des Lebens; und doch ist sie Dasselbe, nur in neuen Nuancen und anderen Seelenschichten. Thatsächlich ist die Kunst der raffinierteste Ausdruck der Erotik wie des Willens. Daß wir uns Dessen nicht oder doch nur selten bewußt sind, nimmt ihnen nichts von ihrer Macht und Heimtücke. Die erotischen Complicationen, die sie zur Voraussetzung oder zur Folge hat, macht sie gerade zu unserer reizvollsten Beschäftigung, dem ewigen Ansporn zur Natur, zur Rückkehr und zur Erhöhung der Natur: zur Sinneslust und Sinnesfreiheit. Sie verbindet und löst die sinnlichen Vorstellungen, um sie in höheren Erscheinungsformen aufs Neue zu verbinden. Die Kunst ist ein sinnlicher Factor von unberechenbarer Kraft und Bedeutung.

So lange die Menschheit liebt, wird sie eine Kunst haben; und so lange sie eine Kunst hat, wird sie nicht aufhören, zu lieben. Die L i e b e ist nicht nur ihr vornehmster Inhalt, Amor selbst ist ihr heimlicher Erzeuger, sogar noch als gebundener Amor mit gestutzten Flügeln. Die Kunst ist der Effect und die Wirkung der Liebe, und nur ein einziger großer und interessanter Umweg zur Brautnacht. Ihr die Sinnlichkeit wehren, ob von Pastors oder von Oberlehrers wegen, ob hinsichtlich ihrer Entstehung oder ihrer Wirkung, heißt, ihr den Lebensodem ausblasen. Denn die Kunst ist der Liebe, und die Liebe des Lebens feinster Trumpf.

IX.

Die Schönheit.

Was ist Schönheit?

Was ist speciell, woran wir zunächst denken, wenn wir von Schönheit reden, die weibliche Schönheit?

Vor mir liegt in siebenter Auflage, prachtvoll ausgestattet und mit vorzüglichen Bildern geschmückt, das Buch von Dr. C. H. Stratz: „Die Schönheit des weiblichen Körpers,"*) das einen praktischen, einen wissenschaftlichen und einen ästhetischen Zweck erfüllen will und demgemäß „den Müttern, Aerzten und Künstlern gewidmet" ist.

In künstlerischer Hinsicht zeigt sich Stratz als Mann von feinem Geschmack und guter Bildung. Doch ist er weder originell noch fruchtbar in seinen Thesen, die vielmehr das Allgemeingut aller Philister zum Ausdruck bringen. Schönheit und Gesundheit, oder wie er noch bestimmter sagt: „Vollendete Schönheit und vollkommene Gesundheit decken sich." Die klassischen Kunstwerke stellen vollkommen gesunde Körper dar, oder sie sind eben nicht von vollendeter Schönheit. Den Begriff der Schönheit aber nimmt er von den alten Aesthetikern und beweist

*) Stuttgart. Verlag von Ferdinand Enke. 1900.

ihn mit den Mitteln der modernen Naturforscher. Er sieht nicht den Widerspruch, der klafft zwischen dem metaphysisch-absolutistischen Begriffe der alten Aesthetik und dem empirisch-genetischen der modernen Naturwissenschaft, sondern er vereint die Dogmen der Philiströsität zweier Welten, der alten und der modernen Weltanschauung, und folgert: Das Schöne ist auch das Normale; schön sind diejenigen Körper, die den normalen Typus Mensch am vollkommensten ausdrücken, wobei er natürlich voraussetzt, daß der Normalmensch, dieses Ideal- und Traumbild der Heinze-Garde, der vollkommen gesunde Mensch ist, jede Krankheit eine Anormalität bedeutet, während es doch thatsächlich Krankheiten giebt, die eigentlich Gesundheitskrisen sind, wenn schon nicht für das Individuum, so doch für Rassen, Klassen, Völker und Gruppen. In Wirklichkeit aber ist ein vollkommen gesunder Mensch gerade die Ausnahme.

Schließlich erkennt Stratz selbst Schönheitszeichen der Aufwärtsentwicklung an, z. B. die größere Länge des Zeigefingers gegen den vierten, den sogenannten Ringfinger, als das Zeichen höherer Rasseentwickelung. Was aber eine höhere Entwicklungsstufe anzeigt, steht schon in der Ausnahme und nicht mehr in der Norm. Dies angegebene Zeichen soll übrigens beim Weibe häufiger vorkommen als beim Manne, was indes nicht wunderbar wäre, da das Weib schon als die weichere und biegsamere Materie und als das eigentliche mit der Fortpflanzung betraute Geschlecht als Entwicklungsmaterial für die Natur zunächst in Betracht kommt und vermuthlich häufiger als der Mann den Stoff für die ersten mißlungenen Ver-

suche hergiebt. Dann aber nimmt Stratz seine Entwicklungserkenntniß gleichwohl wieder zurück und schiebt die „scheinbare" Verkürzung des zweiten Fingers mit Braune*) auf die gewöhnlich schiefe Stellung desselben zum Mittelhandknochen, so daß thatsächlich ca. 71 pCt. dieselbe anatomische Erscheinung aufweisen; und der Normalmensch ist abermals gerettet.

Eine sehr viel tiefere Naturerkenntniß vom Menschen hat der Italiener Enrico Ferri, der von der Anormalen sagt: „Die Geschichte beschäftigt sich nur mit den Anormalen . . . Man muß sogar sagen, daß jeder menschliche und sociale Fortschritt nur das Werk von Anormalen ist.**) Aus den prähistorischen Wäldern ist die Menschheit zu unserer modernen Civilisation nur Dank der Thätigkeit der Anormalen und weniger gut Geborenen gelangt. Die Entartung ist ein Ungeheuer mit zwei Gesichtern . . .***) Befreien wir uns daher von diesem Fetischismus des sogenannten normalen Menschen".

* *
*

Es ist mit der Anatomie des Menschen wie mit der Chemie der Pflanze. Wir haben die Theile wohl in der Hand, fehlt „leider nur" das geistige Band. Ob die Chemiker die chemische Zusammensetzung der Pflanze gleich genau kennen, sind sie doch nicht im Stande, sie auf che-

*) Festgabe für Carl Ludwig. Leipzig 1874.

**) Als Atavismus und Entwickelungsfactor: „Scheußlich entmenscht und entmenschend . . . prächtig, rebellisch und fruchtbar".

***) Vergl. über Décadence „Naturalismus" I. Thl. II. Abschn. Kap. 47.

mischem Wege herzustellen. Und ob wir gleich die Anatomie des schönen Körpers auf Formeln bringen können, so vermögen wir doch noch lange nicht, aus diesen Formeln Schönheitsgesetze herzuleiten, die Schönheit zu erkennen, zu genießen oder gar zu schaffen. Was den Körper schön macht, ist nicht das Maaß, das ihn ausdrückt, nicht die Stellung der Glieder, das Verhältniß der Theile. Man kann die Schönheit auch nicht dem Menschen im Allgemeinen zuerkennen, es sei denn im Gegensatz zu Thiergattungen. Schön ist für uns, und zwar sowohl für unser Gefühl wie für unsere Erkenntniß, der einzelne Mensch oder kleine Gruppen von Menschen, schön ist ein Ausnahmezustand selbst für das einzelne Individuum, das wir schön nennen, also etwas Anormales, und zwar ist es schön in Folge eines Inkommensurablen, wie die Pflanze lebt nicht in Folge ihrer chemischen Zusammensetzung, sondern zufolge eines Unbekannten, das man ihre Seele oder ihre Lebenskraft genannt hat. Mit der Gesundheit hat die Schönheit gerade Das gemein, daß sie nichts Bleibendes, sondern etwas Zuständliches ist. Schönheit und Gesundheit aber decken sich im Uebrigen so wenig, daß erstens ein Körper von vollendeter Gesundheit noch lange nicht schön zu sein braucht (unsre Schönheitsideale nehmen wir grade aus den höheren, schon geschwächten Menschheitsgruppen), und zweitens giebt es wunderschöne Menschen, die doch gewisse anatomische und physiologische Fehler aufweisen, werden doch sogar manche erst schön im Krankheitszustande (man kennt die Schönheit, die junge Leute in einem bestimmten Stadium der Schwindsucht bekommen), und am schönsten pflegen die Menschen

zu sein nicht im Zustande der Gesund h e i t , sondern der Gesun d u n g (als Rekonvaleszenten besitzen beinahe alle Menschen eine gewisse rührende Schönheit, und die Jahre des Wachsthums, der Reifentwicklung verleihen der Mehrheit sogar etwas Fascinierendes).

Die Frauen aber, die die Köpfe der Männer am meisten verwirren, sind höchst selten von normaler Schönheit. Wie ja auch, sagt Ferri, „eine schöne Frau von normaler Schönheit uns fast stets weniger gefällt und fast stets weniger intelligent ist als eine hübsche Frau von anormaler Schönheit.“—*) Der Reiz und Stachel der Sinnlichkeit, der von ihnen ausgeht, ist wie im genialen Manne (die Schönheit ist des Weibes Genie) ein Widerspruch, ein Inkommensurables. Ein Stumpfnäschen auf sonst regelrecht gebildetem Gesichte, ein Muttermal auf sonst tadellosem Körper, ein anormal kleines Füßchen (das Schönheitspostulat der Chinesen), ein Uebermaaß oder Mangel reichlicher Formen, das sind zuweilen die reinen Brandfackeln der Erotik. Gewisse Schönheitsfehler bringen die Frauen sogar selbst willkürlich hervor, die Mode zwingt sie zu Entstellungen oder Verhüllungen natürlicher Schönheiten. Eines Tages gelten hohe Schultern für schön, vielleicht, weil eine sonst schöne Frau durch solche Abnormität einfach hinreißend wurde, und die Affennatur ihrer Umgebung machte eine Mode daraus. So reizt die Anormalität irgend eines Alters-, Entwicklungs-, Cultur- und Geschlechtsantagonismus; z. B. eine gewisse Kindlich-

*) Ebenso Schopenhauer: „Demgemäß pflegen es nicht gerade die regelmäßigen, vollkommenen Schönheiten zu sein, welche die großen Leidenschaften entzünden.“

keit, irgend etwas psychisch oder physisch Unentwickeltes im Gesichte bei einem sonst reifen, ja überreifen Körper (ein Kindermund im reifen Gesichte, ein unschuldiger Zopf über vollen Brüsten u. s. f.). In diesem Antagonismus liegt z. B. der Reiz der Rubensschen Frauengestalten. (Das Kind, das im Fleische versinkt, die im Meere der Fleischlichkeit verängstigte Unschuld hat Niemand rührender und lieblicher gemalt als Rubens in der „Heiligen Cäcilie"). Hier liegt auch der perverse Reiz, der heute oft von partiell vermännlichten Frauen ausgeht.

Schließlich besteht die Schönheit aber gar nicht im Object, sondern im subjectiven Verhältniß d e s S c h a u e n d e n zum Object. Schön ist ein Urtheil über die Wirkung auf das Auge, die ein Object ausübt. Ein Körper, der nicht wirkt, weil er sich verhüllt oder sonst nicht gesehen werden kann, i st einfach nicht schön. Wenn er aber als schön wirkt, so ist er schön für Den oder Die, auf die er so wirkt. Die Venus von Botticelli war einst das Schönheitsideal ganzer Geschlechter; der Mediciner Stratz sieht in ihr den unverkennbaren Habitus der Schwindsüchtigen; jene Geschlechter litten also nach ihm an Geschmacksverirrung. Das ist eine jener Anmaßungen, die man stets bei Dogmatikern, Philistern und Normalmenschen findet.

Er redet noch von der Schönheit, als gäb's eine Schönheit für sich und nicht für mich, der ich sie schaue, begehre und anerkenne, dem sie scheint (das Schöne, das ist das S c h e i n e n d e.) Er glaubt noch an eine absolute Schönheit ohne Beziehung auf das Leben, wiewohl selbst der Körper nicht durch seine Stellung, sondern durch seine Bewegung oder Bewegungsmöglichkeit schön ist,

schön wirkt. Und er spricht von der Schönheit des weiblichen Körpers, sogar von der Schönheit seiner primären und sekundären Geschlechtscharaktere (die man übrigens noch zu den tertiären bis zu den centeriären verfolgen könnte), von der unterschiedlichen Struktur des Skeletts bis zur letzten Differencierung der Formen und Eigenschaften, ohne gleichwohl Das in seine Untersuchung zu ziehen, was diese Geschlechtscharaktere bestimmt: nämlich die Liebe. Wenn ein Weib häßlich ist, d. h. hassenswerth vom Gesichtspunkte der Entwicklung, weil seine Geschlechtscharaktere verkümmert oder verbildet sind, so ist es eben deshalb häßlich, weil es für die Liebe untauglich, verkümmert oder verbildet ist. Und mit der Gesundheit deckt sich die Schönheit nur eben soweit, als sich Gesundheit und Liebe decken, als die gesunden Individuen auch zur Liebe geeigneter, wo nicht selbst zugleich auch disponierter sind.

* *
*

Leitet man die Schönheitsgesetze aus den Liebesgesetzen ab, so wird man finden, daß es eine absolute Schönheit schon a priori nicht geben kann, so wenig wie eine absolute Liebe, und daß die Schönheit dieselbe Mannigfaltigkeit haben kann wie die Liebe, in der Hauptsache aber wie diese nach drei Richtungen hin sich entfaltet:

Die Liebe besteht, wenn man genau analysiert, aus drei Grundtrieben: das ist der Ergänzungstrieb, der das seinem Wesen Entgegengesetzte sucht und im andern Geschlecht zunächst die Antithese erblickt; der Gesellschaftstrieb, der sich als Genossenschaftstrieb (Ehe),

Mittheilungstrieb (Flirt) und Herrschaftstrieb (Familie) äußert, der grade das Gemeinsame sucht, in der Liebe die aussöhnende Kraft feiert, und den Sieg genießt; und endlich der **Fortpflanzungstrieb**, der nach einem Jenseitigen über sich hinaus sucht und die Liebe als Entwicklungsfaktor ahnt oder begreift. Man liebt also gleichsam aus Widerspruch gegen sich selbst (das Andere), aus der Beharrung in sich selbst (das Eigene) und aus dem Drange, sich über sich selbst fortzuführen (das Neue). In der Liebe überwindet man sich, behauptet man sich und entwickelt man sich. Sie ist ebensowohl ein altruistisches, wie ein egoistisches, wie ein idealistisches Princip, und sie ist ebenso eine Actions- wie eine Reactions- wie eine Organisationskraft.

Weil man sich selbst widerspricht in der Liebe, gleichsam aus sich selbst herausfährt, sucht man das sich selbst am meisten Entgegengesetzte, also dasjenige Individuum des andern Geschlechts, das am meisten und am deutlichsten die Geschlechtscharaktere aufweist, mindestens zu haben scheint, und das dem eigenen Wesen in den meisten Stücken entgegengesetzt ist;*) und man findet das Gegensätzliche im Weibe oft weniger in seiner ganzen Erscheinung als in Einzelheiten des Körpers und der Seele: Eros bleibt haften, wo er irgend einmal das Glück gefunden hat oder gefunden zu haben glaubt. Die Erotik hat ihre Stigmata des Gegensatzes, und der erotische Instinkt verwechselt sie d[illegible] mit

*) Vergl. Schopenhauer, Metaphysik der Geschlechtsliebe (Welt als Wille und Vorstellung". II. Kap. 44; Reclamsche Ausgabe 642 ff.)

dem Gegensatze selbst, er wittert das Weib z. B. in Allem, was rund ist und giert nach Hüften und Busen und haftet nicht selten sogar an Dem, was sie umkleidet, wie denn die Toilettengegenstände der Frau keine unwesentliche Rolle in der erotischen Phantasie des Mannes spielen. Aber auch in den weiteren, scheinbar unwesentlichen Geschlechtscharakteren mündet der Strom der Erotik. Ein langer Mädchenzopf ist nicht selten der Strick, in dem sich ein Jünglingsherz verfangen hat. Manche Männer lieben am Weibe nur das Fett, (deshalb polstern sich die Frauen), Andere die Form, Andere den Teint (daher die Schminke), Andere die Ausstrahlungen und Aeußerungen des Körpers (Geruch — deshalb die Parfüms — Stimme u. s. w.), für Andere sind bestimmte Einzelheiten des Frauenleibes die erotischen Stimulantia, die aber schließlich erschlaffen, und ein anderer Theil taucht dann als erotisches Neuland auf. Ganze Zeitalter erfahren diese Wandlung sexueller Reize, was sich dann stets in der Veränderung der Frauenmode verräth, die die erotischen Stigmata gleichsam punktiert, d. h. die Frau erotisch pikant macht. So auch strebt seelisch der Mann in der Liebe nach den stärksten oder jeweilig wirksamsten Gegensätzen des andern Geschlechts: der Starke liebt im Weibe am meisten die Schwäche (daher die Galanterie ritterlicher Völker und Klassen), der Aufbrausende die Sanftheit des Weibes, der rohe Krieger hat eine Vorliebe für die ätherischen Frauen, der gemeine Krämergeist bevorzugt ein künstlerisch gebildetes Weib (alle Commercienrathsfrauen müssen wenigstens Klavier spielen können), der Gelehrte liebt das prak-

tische Hausmütterchen, (das Grethchen geworden wäre, wenn sie Faust geheirathet hätte), der ältere, reife Mann hat eine väterliche Zärtlichkeit zum Weibe, den schwachen Mann fasciniert das emancipierte, vermännlichte Weib durch männliche Thätigkeit, Art und Gewohnheit (Sport, Tracht, Schneidigkeit, Energie), ein Greuel den Männern, die selbst stark und männlich sind und in der Weichheit des Weibes ihren Geschlechtsgegensatz suchen. Diese Seite der Liebe trifft Casonova einmal gut, indem er die Liebe die edelste Form der Neugierde definiert.

Aber diesem Forschungs- und Widerspruchsgeiste im Geschlechtsindividuum ist eine Grenze gesetzt in dem Willensgebot der Selbstbejahung. In der geliebten Frau sucht man nicht nur das Gegensätzliche, sondern auch das Gleiche. Der Widerspruch geht zwar gewöhnlich so weit, daß man in der Liebe fast immer über seine eigene Familie hinausdringt (man verliebt sich nur ausnahmsweise in die weiblichen Glieder der engeren Familie), er geht aber selten so weit, daß er sich über eine eigene Rasse hinausverirrt, gewöhnlich nicht einmal über das eigene Volk und die eigene Gruppe. Es ist die Genossin, die man in seinem Weibe haben muß, welche es Einem aber nur sein kann, wenn es aus derselben Cultur- und Entwicklungssphäre stammt. Man verliebt sich wohl schneller einmal in eine fremdartige Erscheinung; denn das Fremde ist Das, was reizt und verführt, und insofern ist das Weib als das dem Manne Fremde und Entgegengesetzte des Mannes ewiger Krieg, die Verführung zu jeder Revolution, das Grundmotiv der männlichen That. Aber man heirathet das nicht zu Ferne, die Standes- und Stammesgenossin. Die Liebe ist also andrer-

seits Das, was beruhigt, ausgleicht, Gesetze für das Gemeinsame giebt. Sie ist die Gesellschaftsgründerin und bedeutet die Ordnung und Herrschaft. Daher sucht man die Ehefrau in der Nähe von Ort und Gesellschaft.

Die Liebe ist Kampf, aber auch Heimaths- und Herrschaftsgefühl, Frieden, Schutz, Gleichmaaß und schließlich die Hoffnung, Das, was dem Individuum Zukunft giebt. Deshalb tendiert die Liebe stets in die Höhe, nach Dem, was an Rasse, Cultur, Bildung, Reichthum und Ansehen eine höhere Entwicklungsstufe darzustellen scheint. Das ist der Sonnentrieb der Liebe, Das, was Zarathustra den Garten der Zukunft nennt. Jedes Mädchen träumt von einem Prinzen, jeder Jüngling von einer Göttin. Die Ladenmädchen legen Gewicht darauf, daß es „ein besserer Herr“ ist, mit dem sie verkehren. Und diese Ueberspanntheit der ersten Liebessehnsucht, das Gespött aller Philister, ist gerade das sicherste Zeichen cultureller Entwicklungsfähigkeit durch die Liebe, der Kompaß der Liebe in die höheren Lebensregionen, denn die Liebe, das ist der Wegweiser des Willens nach oben. Nun sieht früher oder später freilich jedes Individuum, daß es die Entwicklungsstufen nicht überspringen und gewöhnlich nicht einmal das nächst Höhere erreichen kann, zumal ja beide Geschlechter gleichmäßig in der Liebe das höhere Individuum des Andern suchen; auch soll man das Höhere hervorbringen durch die Liebe und nicht in ihm ausruhen. Aber man kann durch Anpassung und Variation an den höheren Typus sich ihm in der Liebe nähern. Die an den entscheidenden Punkten der Entwicklung stehenden Individuen, besonders die männlichen, lieben daher oft und

mannigfaltig, einmal weil die Abwechslung zum Experiment der Natur gehört, die in zahllosen Versuchen sich erprobt, ehe sie einen Schritt weiter thut, alsdann weil die Liebe nach neuen höheren Formen sucht und schließlich in jedem Neuen schon ein Höheres wittert, sie ist der Trieb der Variabilität, der zwingt, neue Standpunkte der Lebenserfassung einzunehmen. Sie ist fortwährend bei der Arbeit, Weg und Ziel der Entwicklung abzustecken, und diese wichtige und vornehme Lebensaufgabe fällt namentlich der Kunst zu, sie ist das Geheimniß der Schönheit, die als Liebe, Frieden und Hoffnung, als Verführung, Gesetzmäßigkeit und Ideal durch die Zeiten schwebt.

Die Liebe entartet, sobald einer jener Triebe fehlt oder die Alleinherrschaft führt. Fehlt z. B. der Wille zum Gegensätzlichen (zur Ergänzung), dann verirrt sich die Liebe auf das eigene Geschlecht (Homosexualismus), dominiert er hingegen, so wird aus der Liebe Prostitution, weil sie ausschließlich den Geschlechtsgegensatz cultiviert und weder auf Gemeinschaft noch auf Zukunft hin tendiert, (man verkehrt nicht mit der Prostituierten, noch will man Kinder von ihr). — Fehlt aber der Gesellschaftstrieb, dann führt die Liebe nach Sodom, dessen Reich beginnt, sobald die gemeinsame Gesellschaftsbasis verlassen ist, das ausgleichende freundschaftliche Verhältniß der Liebe mangelt und sogar das Verständniß ausgeschlossen ist: zwischen Mensch und Thier, zwischen Europäer und Wilden, zwischen Angehörigen verschiedener Rassen und selbst Stände, z. B. zwischen Fürst und Bäuerin, Stallknecht und Baronin. Für die höchsten und seltensten Menschen freilich giebt es oft gar keine andre Möglichkeit

der Liebe. Aber auch ein gewöhnliches Individuum, sobald es in seiner eigenen Gesellschaftsschicht erotisch degoutiert ist, gleitet aus und bewegt sich in der Liebe auf abschüssiger Bahn. Wo das sociale Verhältniß, der genossenschaftliche Verkehr abgebrochen ist oder nie bestanden hat, wirkt die Sexualität um so brutaler und ausschließlicher. Aus der niedrigen Rasse oder Gruppe formiert sich daher auch das Heer der Prostituierten. Und zwischen den Rassen, Klassen und Ständen vermittelt fast nur der erotische Trieb, weshalb die Liebe als ausgleichendes Princip das urewige Motiv der Dichter geworden ist. Wenn der Herr Graf oder Commercienrath sich nicht für das Kammerkätzchen seiner Frau Gemahlin interessieren und in der Arbeiterin nicht das Geschlechtswesen entdecken würde (was man in einem sehr viel tieferen Wesen, Thier oder Mensch der untersten Klasse, nicht mehr findet), so würde er vielleicht nie etwas von den anderen Klassen erfahren. Und gerade, wenn der Mensch nicht mehr in der eigenen Klasse geschlechtlich auf seine Rechnung kommt (befriedigt wird),*) sein Geschlecht aber noch nach der Primitivität, Naivetät, Potenz, der ursprünglichen Naturkraft andrer Klassen tendiert, beginnt er sich in sentimentaler Depression auch geistig und social für diese zu interessieren. Der Gurli-Typus und der einfache starke Mann des Volkes kommt poetisch in die Mode: immer ein sicheres Vorzeichen gesellschaftlicher Umwälzungen. — Ist umgekehrt der Gesellschaftstrieb das Ausschlaggebende, dann bezieht sich die Liebe auf

*) Wie kostspielig ist nicht die Ehe der oberen Klassen und wie wenig haben sie verhältnißmäßig davon!

das nächst Verwandte (Blutschande). Neigungen dazu finden wir gleichfalls wieder in allen hoch entwickelten und selten gearteten Familien, weil hier die Individuen oft gar keine andere ihrer würdige Gesellschaft finden, welches stolze Gefühl z. B. Byron gegenüber seiner Schwester Augusta gehabt zu haben scheint, was die Veranlassung zu dem wüsten Klatsch der Frau Beecher-Stowe gegeben hat.*) Die Fürstenehen sind oder werden schließlich immer Verwandtenehen. — Fehlt endlich der Entwicklungstrieb, der Wille sich fortzuzeugen, so entsteht die Ohnmacht der Liebe (Impotenz), die aber, sofern noch der Gesellschafts- oder Ergänzungstrieb besteht, allerlei psychopathische Zustände, Abweichungen, Perversitäten hervorrufen kann (Sadismus, Masochismus, Fetischismus): Gegensätzlichkeit und Ausgleich der Erotik zur Manie geworden (stehengebliebenes Triebleben), oder zu Verlogenheiten des Gefühles verführt. Zumal, wenn man Liebe spielt, statt sie zu üben und, sei's aus jugendlicher Unkenntniß oder greisenhaftem Raffinement; den Zeugungstrieb abzulenken sucht (Platonische Liebe): es giebt eine Impotenz der Liebe auch ohne phy-

---

*) Das zärtliche und psychologisch oft so merkwürdige Verhältniß zwischen Geschwistern verschiedenen Geschlechts in hochstehenden und geistig sehr entwickelten Familien spielt in der Literatur sowohl als poetisches Motiv („Braut von Messina", Wagners „Siegfried") wie als historisches Phänomen keine unwichtige Rolle (man denke an die Leidenschaft mit der Goethe, Kleist, Byron, Chateaubriand, Mendelssohn-Bartholdy, Heine, Nietzsche von ihren Schwestern vergöttert wurden).

ische Unfruchtbarkeit, und ebenso umgekehrt. — Ueberwiegt hingegen die Zeugungslust im Individuum, so entstehen die Formen der Satyrisiasis und Nymphomanie, die ihre Anregung gewöhnlich von höheren Geschlechtserscheinungen nehmen, als Träumen, Kunstwerken, höheren Individuen, und ein permanentes geistiges Zeugen bewirken, das schließlich sogar ein Zeugen im Geiste (Onanie) und am Ende Kunst wird. Es ist dies gleichsam der Orgiasmus der Liebe, der die Phantasie mit Göttergestalten anfüllt, wie denn dies erotische Phänomen, das bereits bei den höheren Thiergattungen (Hund, Pferd, Affe) auftritt, den Uebergang zur Kunst, die Präexistenzform der Kunst bildet. Es ist nur zum Theil Décadence-zum Theil ist es auch Uebergangs- und Entwicklungserscheinung. P e r v e r s i t ä t in der Liebe ist nichts als erotische Einseitigkeit, die zu Zwangsvorstellungen führt, den ganzen Umkreis der Leidenschaft eleminiert und den einen Punkt zum Wesen der Liebe macht. Jede sogenannte Perversität aber im Kreise des Liebeslebens ist etwas Naturgemäßes und Gesundes; außerhalb des Kreises ist auch das Natürliche pervers (z. B. jeder Koitus ohne Vorgeschichte und seelische Nachwirkung, also bei der Prostituierten).

Auf höhern Entwicklungsstufen wird mit dem ganzen Leben auch die Liebe complicierter, individueller, differencieller und familiärer, indem nämlich für das einzelne Individuum immer weniger Individuen des anderen Geschlechts, die es ganz erfassen und erfüllen kann, in Betracht kommen, während es auf den frühesten Stufen der menschlichen Gesellschaft noch Gruppenehen

giebt, wie ja auch heute noch der naive Liebhaber, nach Heine sogar jeder wahrhaft Liebende, im geliebten Gegenstande dessen ganzes Geschlecht verehrt.

Man nimmt also am andern Geschlechte ein dreifaches Interesse: ein sexuelles, ein sociales und ein genetisches, indem es Einem als Geschlecht, als Gesellschaft und als Entwicklungsmittel dient: Das Weib als Geliebte, Freundin oder Hausfrau und Mutter.

*   *
*

Demgemäß stammt auch die Schönheit, zunächst die des menschlichen Körpers und insbesondere des weiblichen, aus drei Anschauungsgebieten, die zuweilen allerdings, und grade in den höchsten Kunsterscheinungen, zusammenfallen. Schön ist das Weib für den Mann zunächst schon zufolge seiner Geschlechtsindividualität, es ist „das schönere Geschlecht" (nämlich für den Mann als den kunstschöpferischen und urtheilenden Theil). Es ist schön, nur weil es Weib ist, und weil er es lieben kann. Jedes Weib ist schön, zu dem des Mannes Liebe tendiert, wenn auch nur in der rohesten Form. Gerade die Schönheitsgesetze in Bezug auf das Weib fließen aus dem Geschlechtswillen des Mannes. Was seinen Geschlechtswillen aber am meisten interessiert, ist auch Das, was des Weibes besondere Schönheit ausmacht, was bei den verschiedenen Völkern aber, und in den verschiedenen Zeiten keineswegs immer Dasselbe ist (für die Griechen war es, was die mediceische Venus mit der linken Hand verdeckt, für die Männer der neueren Zeit hingegen, was die

modernen Schönen so gern ihren Blicken frech oder schelmisch aufthun, weil sie es als ihren specifisch-erotischen Lockvogel wissen). Frauen, die in Kostümen daherkommen, welche die Geschlechtscharaktere verwischen oder gänzlich aufheben (Diakonissinnen, Krankenpflegerinnen), sind ästhetisch ebenso gleichgiltig wie erotisch, wollen und dürfen nicht schön erscheinen. Durch die Uniformität, Asexualität und Nüchternheit der Kleidung (in Gefängnissen wie Klöstern) sollen und wollen sie des weiblichen Reizes entbehren, ihr Geschlecht verleugnen, den Willen zur Liebe verneinen. Die Eitelkeit der Geschlechter verräth den Zusammenhang von Liebe und Schönheit, und daß sie dieselbe Quelle haben. Warum putzt und spiegelt sich die Eitelkeit? Um zu gefallen und Liebe zu erregen. Eine Locke oder eine Schleife kann den Liebeszauber bewirken. Frauenschmuck hat den Zweck, die Geschlechtscharaktere, namentlich die secundären, zu unterstreichen und zu unterstützen (die primären gebrauchen und dulden die Vermittlung durch den Verstand und die Kunst nicht); männlicher Schmuck hat den Zweck, männliche Kraft zu pointieren; beide um Macht und Pracht zu künden; d. i. erprobte und geglaubte Kraft und Schönheit.*) Aber noch besser verräth den Zusammenhang von Liebe und Schönheit die Wirkung, die des Mannes Anblick auf den Ausdruck des Weibes übt. Es hat kein feineres Mittel und keine überzeugendere Beredsamkeit der Liebeserklärung, als daß es beim Erscheinen des Mannes sich um ein paar Grade

---

*) Ueber die Symbolik des Schmucks vergl. Emil Selenka „Der Schmuck des Menschen" Berlin 1900.

verschönt, den höchsten Grad seiner Schönheitsmöglichkeit erreicht, reiner, leuchtender, bräutlicher wird, des Geliebten Anblick seines Leibes Festlichkeit bedeutet. Dann wird die Liebeserklärung die Liebe selbst, gleichsam ihr naturalistischer Stil, die in der Natur zurückversetzte Rhetorik, wobei der Ausdruck in die Sache selber übergeht, die Sache selber *ist*. Wenn die Frau des Wortes bedarf, ihre Liebe zu erklären, fällt sie immer schon ein wenig aus der erotischen Sphäre heraus. —

Die Schönheit ist also das Leuchtfeuer der erotischen Tendenz in uns, und darin besteht, biologisch gesprochen, die erotische oder sinnliche, ästhetisch gesprochen, die *formale Schönheit* des Weibes.

Das Weib ist aber auch schön, sofern es uns durch Erberinnerung, Suggestion, Anpassung die Gesellschaft vermittelt. Als Geschlechtsindividuum stellt es dem Manne die Gegenwart (Trieb, Liebe) dar, als Gesellschaftsindividuum hingegen ist es ihm das Sinnbild der Vergangenheit, (Convention, Tradition). Nachdem es seinen Egoismus aufgehoben, ebnet es ihm den Boden der Gemeinschaft und zaubert ihm die Harmonie des Zusammenhanges von Mensch zu Mensch hervor. Es repräsentiert ihm das Allgemeine, Natürliche, Nützliche wie das Ziemende („Du bist die Ruh“, und „Willst Du genau erfahren“ u. s. w.). Dies die *traditionelle Schönheit*.

Und endlich ist das Weib schön, weil es zarter, feiner ist und in der Verfeinerung sich die Entwickelung der Differencierung vollzieht, weshalb jede Schönheit auch, relativ betrachtet, eine Zartheit oder Zärtlichkeit ausdrückt und die Anerkennung eines Zukünftigen, Feineren bedeutet:

die Liebe zum Kinde. Deshalb wird der Mann nicht müde, im Weibe ein höheres Lebensprincip zu suchen und zu preisen. Schön aber ist alles, was uns eine höhere Lebensmöglichkeit, das ist irgend einen Himmel öffnet, einen Ausblick in höhere Welten gestattet. Vermittelt durch das erotische Princip, erkennt man aber den höheren Typus Mensch am ehesten im anderen Geschlecht, weshalb Fürstentöchter und die Frauen einer höheren Rasse, in der Wirklichkeit ebenso wie in der Kunst, den nächst folgenden Klassen und Rassen das Schönheitsideal, die Schönheit an sich selbst darstellen. Unsere Liebe, die immer hinauf will, wird fasciniert von den Frauen, die sie in den höheren Regionen, auf dem Wege oder am Ziele findet oder — zu finden glaubt. So haben wir von den Griechen die Schönheitsideale genommen, weil wir als Barbaren mit einer unendlichen Entwicklungssehnsucht die Bekanntschaft dieser körperlichen und geistigen Halbgötter machten, die in einer unermeßlichen Distance uns in der Entwicklung voraus waren. Dies die ideelle Schönheit, durch die uns gerade das Weib einen Hauch vom zweiten Paradiese entgegen bringt oder entgegen zu bringen scheint*).

Erst sprach des Mannes Liebeslogik: weil ich dich liebe, bist du schön; dann: weil du schön bist, liebe ich dich; und zuletzt: ich liebe in dir die Schönheit. Die Schönheit

*) „An dieser herrlichen, himmelsseelenvollen Gestalt duftete die Blume der Sinnlichkeit allzu lieblich, als daß es nicht zu den feinsten Organen der geistigen Liebe hätte hinaufdringen sollen." (Bürger über Molly.)

als Folge, Ursache und Zweck der Liebe. Die Verwandtschaft von Amor und Venus hat die Mythologie ja deutlich genug ausgedrückt. Den männlichen und späten Geist in diesem Mythos erkennt man an der Genealogie. Weil des Mannes Willen das Weib bereits schön geschaffen, schön gewerthet hat, und nun sein eigenes Werk, seinen Liebeswerth, die Schönheit wiederfinden will als Grund und Preis seiner Liebe zugleich, so motiviert er in der Schönheit die Liebe, läßt Amor von Venus entsprossen sein, während das Weib mit ungebrochenen Instinkten die Liebe immer als erste Causalität empfindet, und ihre Logik noch immer lautet: weil ich dich liebe, bist du herrlich.

Die Schönheit des Weibes hängt also ebensowohl vom Geschlechtstrieb, als vom Gesellschaftstrieb, als vom Entwicklungstrieb ab: als sexuelle, verführerische, effective; als conventionelle, beruhigende, harmonische; und als culturelle, erhebende, ideale Schönheit, die sich freilich auch in demselben Object offenbaren kann, wofür die Malerei wohl die meisten Beispiele liefert, indem sie in zahllosen Fällen ein Weib in seiner Geschlechtsindividualität zum idealen Ausdruck einer traditionell überkommenen Schönheit macht. Das braucht nicht immer gerade in der künstlerischen Absicht gelegen zu haben, und dennoch wirken viele Gemälde in dieser Vereinigung als dreieinige Schönheit, z. B. ein großer Theil aller Madonnenbilder.

Schön ist sonach ein Geschlechts- (Willens-), Art- (Ueberlieferungs-) und Cultur- (Sehnsuchts-) Urtheil, welches begründet wird durch den Herrschaftstrieb, die Erinnerung und das Entwickelungsideal des Geistes, der

schließlich an einem gewissen Punkte seiner Entwicklung bewußter Schönheitssucher und Zukunftsentdecker wird; aber, ewig durch den Sexualismus genarrt, immer wieder im andern Geschlechte mündet oder an ihm strandet. —

Wie die Liebe, sinkt auch die Kunst und Schönheit durch Einseitigkeit eines einzelnen Grundtriebes oder durch Betonung der einen Seite in Beurtheilung des Schönen, und wird dann entweder roh sinnlich oder trivial indem sie das Schöne nur da sucht und findet, wo es schon milliardenmal gefunden worden ist (daher die Seichtheit und Impotenz aller Modekunst); oder endlich abstrakt-allegorisch, indem sie über der Idee die Wirklichkeit und das Herkommen vergißt, wozu die geistig zu hoch verstiegene ebenso wie die akademisch verbildete Kunst gleichmäßig gelangt, und die ebensowohl von Talentlosigkeit und Lebensohnmacht wie von einem überstiegenen Kunst- und Schöpferwillen zeugt.

Die Frau ist des Mannes Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Ihr Anblick löst in ihm den Actions- (Bewegungs-), den Reactions- (Beharrungs-) und den Organisations- (Gestaltungs-, Zeugungs-) Trieb aus. Sie setzt seine Actionskraft in Bewegung (ganze Kriege werden um das Weib geführt und unendlich viele Dummheiten gemacht), sie ruft aber zugleich auch sein Ruhebedürfniß hervor (sie paralysiert seine Actionskraft und macht aus dem Helden einen Philister), und sie erregt schließlich, meist in unmittelbarer Folge, seine Zukunftssehnsucht, erweckt sein Unendlichkeitsgefühl (hier geht das Erotische unmittelbar in das Religiöse über). In der Kunst ist das Weib die Liebe (Aphrodite), der Friede

(Madonna), das Ideal (Beatrice), abgesehen vom Geschlechtsgegensatz, repräsentiert es die gegenwärtige (gewordene) und die höhere (werdende) Menschheit.

Schön hat demnach einen physiologischen, einen historischen und einen idealistisch-mystischen Sinn. Die Schönheit ist es, die die Wölfe des Willens aus dem Verstecke hervorlockt, und schön muß sich das Weib machen, wenn es auf den Mann im Manne wirken will; die Schönheit ist es aber auch, die den Augenblick mit der ganzen Vergangenheit verbindet, der schließende Ring in der Kette der Zeiten, schön also muß sich das Weib machen, wenn es den Mann im Manne bändigen will, schön um zu herrschen, wie schön, um beherrscht zu sein (es ist Norm, Typus, d. i. der Effect der Groß- und Urgroßväter); die Schönheit endlich ist es, die der Sehnsucht Feuer nährt und neue Morgenröthen aufleuchten läßt und im Augenblicke die ganze Zukunft verbürgt; schön muß sich das Weib also machen, um des Mannes Glauben zu wecken, das Höhere, Göttliche ihm schon in der Gegenwart vorzuspiegeln (das ist der Zauber aller culturreifen Erscheinungen auf eine erst werdende Menschheit, Das, was aus der klassischen Kunstwelt einen Himmel mit Göttergestalten gemacht hat). Schön ist demnach ein biologisches Geschlechtsurtheil im Spiegel der Tradition.

Diese dreifache Schönheit wird in der Hauptsache sogar durch die drei großen Kunstgruppen dargestellt: den Tanz, die Plastik und die Poesie und innerhalb der letzten: Lyrik, Epos und Drama, während die Musik zunächst der ersten und dann in ihren höheren Formen der

letzten Gattung angehört. Der Tanz, als die älteste aller Künste, zeigt auch am Deutlichsten den Ursprung der Kunst aus der Liebe (vgl. Scherers „Poetik" über den Tanz der Wilden). Wären wir streng monogam, dann würden wir jeden Tanz eines Mannes mit einem andern als seinem eigenen Weibe als Untreue, und jeden öffentlichen Tanz (auf Bällen, in Vergnügungslokalen) als Unzucht empfinden. Der Tanz ist gewissermaßen der Vorhof der Ehe, auf dem die Mädchen in aller Unschuld spielen, und ohne den sie das Cölibat nicht ertragen könnten. Das tanzende Mädchen erhält sich sogar länger jungfräulich und liebefrisch, im Tanze findet es seine erotische Selbstgenügsamkeit (naive Eitelkeit) und oft sogar seinen besten Schutz gegen Verführungen; in ihm, der selbst ein Verführer ist, vielleicht eben, weil er es ist. Ursprünglich ist der Tanz die primitivste Symbolik der Liebe. Aber die Dialectik der Gefühle ist zuweilen eine wunderbare Umwerterin.

Die Gesetze der Schönheit können die Schönheit nur dann erklären, wenn sie gleichzeitig aus der Natur- wie der Gesellschafts-, wie der Geisteswissenschaft hergeleitet werden. Es ist eben so lächerlich, weil einseitig und willkürlich, wenn die Aerzte und Naturforscher, als wenn die Schulmeister und Akademiker, als wenn die Philosophen und Aesthetiker die Gesetze der Schönheit bestimmen wollen, weil Jeder nur einen Theil ihres Inhalts begreifen kann. Die Kunst ist nämlich die Quintessenz von Natur, Geschichte und Religion (womit ich das Reich des Kommenden bezeichne).

Es giebt allerdings Zeiten und innerhalb der Zeiten Zwischenstufen, auf welchen jeweilig einzelne Gruppen und

Alter stehen, in deren Bereiche die e i n e d i e s e r S c h ö n h e i t e n dominiert, oder die Schönheit vorzugsweise nach der einen Richtung hin strahlt. In den Jugendzeiten von Völkern, Klassen und Individuen ist es z. B. die naivsinnliche Schönheit, dargestellt durch jugendliche Helden und ziemlich gleichaltrige Liebespaare (Jussuf und Suleika, Troilus und Kressida, Romeo und Julia); hier ist Schönheit und Liebe ein- und dasselbe, sie sind schön, weil liebenswerth, und liebenswerth, weil schön. Im socialen Zeitalter der Völker und Individuen bekommt die Liebe und mithin die Schönheit einen mehr freundschaftlich familiären Ausdruck und wird an reiferen Männern und Frauen dargestellt. (Brutus und Portia, Odysseus und Penelope, Amphitryon und Alkmene), nicht selten auch als geschwisterliches Verhältniß (Antigone, Elektra, Iphigenie); oder mit der männlichen Liebe mischt sich bereits eine gewisse väterliche Zärtlichkeit, der Mann ist der bei weitem überlegene Theil und das Weib ist ihm „die süße Gewohnheit des Daseins“, die trauliche Alltäglichkeit, Ruhepunkt dem ermüdeten Abenteurergeist (Faust und Gretchen). Diese Liebe und Schönheit wird sogar manchmal geradezu als väterliches Verhältniß dargestellt (Oedipus und Antigone, Prospero und Miranda) und gründet sich seitens der Frau im Verehrungstriebe, der dem Herrschertriebe des Mannes entspricht und oft ebenso exaltierte Formen annimmt (Bettina und Goethe, Lamartines Nichte Valentine*) und der Dichter der „Méditations“). In der dritten Epoche, die sich

*) „C'est en genoux“, beginnt sie einen Brief, „à vos pieds et en couvrant votre main de baisers“.

historisch und künstlerisch als Uebergangszeit empfindet, und die man mit Schiller die sentimentalische nennen kann, ist der Liebe suchende Theil, speciell der Mann, der culturell unterlegene, und Weib und Schönheit wird die Offenbarung einer höheren Welt, weshalb die Frau in diesem Falle häufig älter als der sie anbetende und ihr dienende Mann, jedenfalls reifer und geschlossener dargestellt wird, sie wird der führende Theil (Athene und Odysseus, Brunhild und Siegfried, Leonore und Tasso). In unserem Jahrhundert, in welchem es das Weib ist, das in die Sphären des Mannes eindringen will, als das ersehnte und höhere Lebens- und Culturgebiet, ist dieses Verhältniß häufiger umgekehrt dargestellt worden, am verblüffendsten und echtesten von Grillparzer in der „Medea“, wo auch Jason und seine Welt als die schönere Daseinshälfte erscheint, vermuthlich weil hier ein weiblicher Wille in Grillparzer mächtig wurde (im Uebrigen noch von Hebbel im Verhältniß von Brunhild zu Siegfried und objectiv psychologisch von Ibsen in „Rosmersholm“). In diesem Falle pflegt aber bereits der Mann geschwächt und dekadent zu sein, weshalb die moderne Kunst und Literatur nicht müde wird, ihn zu entlarven durch ungebrochene Weib-Instinkte. In andern Fällen hingegen, wenn zu der culturellen und intellectuellen Ueberlegenheit des Weibes noch die erotische kommt, entsteht Das, was man heute das dämonische Weib nennt. (Kleopatra, Adelheid, Isolde). Fehlt diese Instinktüberlegenheit des Weibes aber, oder ist sie vielmehr auf der männlichen Seite, so entsteht jener Typus Weib, der als das ewig langweilige Gouvernantenideal sich durch alle Familienblattromane

zieht und in der Wirklichkeit jungen, temperamentvollen Leuten, trotz ihrem Streben in höhere Culturſphären, den Verkehr mit der höheren Tochter gleichwohl unerträglich macht, und der ſich ſchließlich auch in der alternden Frau v. Stein zeigte, was Goethe den Verkehr mit ihr verleidete. In einem gewiſſen Stadium bricht in der weiblichen Liebe der Mutterinſtinkt durch, und der Hebel der Liebe wird das Mitleid, und dieſe ſelbſt wird geleitet durch den Erziehungstrieb. Die Frauen lieben dann im Geliebten das Kind, den Schwachen, den Unfertigen, der ſich ihrer Pflege, Hilfe, Erziehung, Bevormundung, dem weiblichen Herrſchergelüſte, der Mutterliebe, überantwortet. Sie verlieben ſich in dieſer Verfaſſung in Jünglinge, Knaben, die ihre Neffen, Söhne, Schüler ſein könnten. (Sappho und Phaon, Frau von Staël verliebte ſich als Matrone noch in einen Gymnaſiaſten und verheirathete ſich in den Vierzigern heimlich mit einem jungen Huſarenoffizier).

Der ganze Fall in ſeiner Compliciertheit, d. h. das Schönheits- und Liebesproblem in ſeiner Dreigeſtaltigkeit, findet ſeinen tragiſchen und ſtärkſten Ausdruck in Shakeſpeares Othello, dem die Desdemona und ihre Liebe den ganzen Inhalt Weib in ſeinen dreifachen Geſchlechtsbeziehungen darſtellt: Sie reizt den Mann in ihm, umfriedet den abenteuerlichen Helden in ihm durch ihre Liebe und nimmt den Menſchen in ihm in eine neue Culturwelt, die weiße Raſſe, auf. Ihre vermeintliche Untreue bedeutet alſo gleichzeitig eine Kränkung der Geſchlechtsehre, den Unfrieden und den Sturz aus dem neuen eroberten Paradieſe. Hier iſt in einem Punkte alſo

die ganze Geschlechtstragödie dargestellt, wodurch dies Werk in der Weltliteratur eine einzige und unvergleichliche Stellung einnimmt. —

Man begreift nun, daß die Schönheit, je nach der erotischen Voraussetzung, verschiedene Bedeutung und Gestalt haben kann. Man erkennt das noch deutlicher, wenn man das Häßliche untersucht. Jede überwundene Liebes- und Culturstufe ist uns etwas Häßliches (thierische Liebe und thierische Körperformen und Alles, was in Liebe und Formen an die Zeiten der Wildheit und geringerer Cultur erinnert), aber auch jede höhere Stufe, sofern wir sie noch nicht erstreben und sie uns ängstigt, weil sie uns zu entwerthen scheint. Deshalb liegt auf der absterbenden wie der werdenden Kunst und Menschheitserscheinung für den auf der andern Linie Stehenden das Odium des Häßlichen.*) Die Aesthetiker und Kunstrichter, die auf hellenischem Boden standen oder aus der französischen Klassik herkamen, dünkte die Bibel ebenso wie Shakespeare, das Nibelungenlied wie Goethe, ästhetisch betrachtet, gleich widerwärtig, auf ihrem Standpunkte durchaus mit Recht und vollkommen consequent (über Shakespeare stimmt noch Hegel mit Friedrich dem Großen überein, und die Bibel als ästhetische Erscheinung war einem Lessing noch nicht einmal als Ahnung aufgegangen). Sie werden im concreten Falle daher niemals begreifen, daß das Anormale eine höhere Potenz des Normalen sein kann wie sie gewöhnlich schon nicht begreifen, daß eine Häßlichkeit auf dem einen Felde eine Schönheit auf dem andern ist.

*) Vergl. „Der Naturalismus", I. Thl. II. Abschn. Kap. 25 f.

(Richard III. z. B. ist als Naturphänomen häßlich, als Willensphänomen ist er schön, und der Wahnsinn ist oft eine schönere und wahrere Form der Vernunft: Lear). Aber dieses Häßliche wird ein Schönes, wenn man es von einem allgemeineren oder höheren Gesichtspunkte betrachtet, der das Zusammenhangsgefühl wieder herstellt, wie uns der Pantheismus und Monismus eine Unendlichkeit von Schönheit in der Welt offenbart hat, die man früher nicht ahnte, nicht ahnen konnte, noch ahnen durfte. Wenn die Liebe oder die Schönheit in neuere Entwicklungsformen übergeht oder hinstrebt, wird die eine wie die andere häufig nur partiell dargestellt. Es ist fast immer die Zeit des Kampfes um das Häßliche, die sich kunsthistorisch als Naturalismus oder Sturm und Drang oder irgend eine andere revolutionäre Form offenbart. Wo die Schönheit hingegen in ihrer Ganzheit auftritt, thut sie es fast immer in menschlicher Gestalt, und da der schöpferische Theil der Menschheit eben der männliche ist, vorzugsweise in der Form des Weibes, oder — und das ist ihr vollkommenster Ausdruck — in der Wechselbeziehung der Geschlechter. Wenn die Griechen sich fast noch mehr an schönen Jünglingen wie an Mädchen erfreuten, so hat das keinen andern Grund, als weil auch ihre höhere Liebe zu Jünglingen und nicht zu Mädchen strebte, weil sie auch in der Liebe sich selbst suchten, als Aristokratenvolk mehr das Gleiche als das Entgegengesetzte betonten und in der Freundschaft und in der Vaterlandsliebe ihre höchsten Tugenden sahen. Im Uebrigen liegt eine gewisse Doppeltgeschlechtigkeit in jedem Künstler, so daß er auch die Liebe vom weiblichen Gesichts-

punkte aus kennt und darstellt (wie vermöchte er sonst einem Mädchen echte Liebesworte in den Mund zu legen!)

Jede andere Schönheit aber ist eine Theilschönheit der erotischen, dient ihr oder erhöht sie, sofern sie nicht unmittelbar mit ihr zusammenhängt; z. B. die kindliche Schönheit, die, wie das Kind dem mütterlichen Schooße, so dem mütterlichen Lustgefühle entstammt, und wie das Kind gezeugt ward vom männlichen Willen im unterjochten Weibe, d. i. der gebändigten weiblichen Schönheit, so auch ein Wohlbehagen ist der männlichen Herrschbegier. Und so wie die Natur, die Landschaft mit unserer Erotik das Eine und Andere zu thun hat, so sicher fällt die Naturschönheit nicht aus der erotischen Sphäre heraus: sei's, daß sie selbst einen sinnlichen Ausdruck annimmt und Sinnlichkeit erweckt, jede Frühlingslandschaft hängt actuell oder durch Erinnerung mit unserer Liebeslust zusammen, man denke, welche Bedeutung die Farbe, das Leuchtende in der Sinnlichkeit hat (die Sonne ist die Fackel der Liebe, die Nacht der Schleier ihres Glücks); oder sei es, daß die Natur als das dem Menschen Vorhergegangene oder dem Individuum von Kindheit an Bekannte das Urheimaths- und Vaterlandsgefühl repräsentiert, Zuflucht, Schauplatz und Heimathsrecht der Liebe ist (im Weibe lieben wir zugleich auch unsere Mutter, unsere Liebe selbst ist zuweilen nichts als kindliche Pietät und Dankbarkeit in der Reminiscenz); oder sei es endlich, daß sie dem Menschen die Welt über ihn hinaus offenbart, die Ewigkeit und die Unendlichkeit der Entwicklung seines Geschlechts garantiert oder doch zu garantieren scheint, weshalb er aus

der Natur die Symbole seines höchsten Strebens nimmt und sie selbst zum Wohnsitze der Götter macht, d. h. eines Geschlechts von Wesen, das er sich als Ideal und Sehnsucht von sich selbst in die Wolken malt. — Und was alle übrigen Gegenstände anbetrifft, so kann man sagen, jeder Gebauchsgegenstand ist banal, so lange er nur Gebrauchsgegenstand ist, er wird erst Kunstgegenstand, wenn er durch Form und Verzierung irgend eine Beziehung zur Erotik, d. h. den Grundzügen unseres Lebens, wenn auch noch so indirect, erhält. Grade hinsichtlich der Erotik spielt sich ja der weitaus größte Theil im Unbewußtsein ab, was das Geheimniß der Liebe und das Unmotivierbare der Schönheit ausmacht (wir wissen z. B. nicht, daß die primitivsten Formen, Arabesken, Linien, Muscheln u. s. w. unbewußte Liebeserinnerungen darstellen).

Weit eher wie aus irgend einem andern läßt sich aus dem erotischen Princip die ganze Aesthetik*) ableiten. Die Schönheit einer guten Haltung z. B. besteht darin, daß sie uns die organische Vollkommenheit eines Geschöpfes offenbart, und die Aufwärtsentwicklung darstellt, wie man

*) Und natürlich die Künstlerpsychologie. Dr. Rehbein in Weimar definiert Goethe gegenüber das poetische Talent der Frauen als eine Art von „geistigem Geschlechtstrieb“ (Eckermann 18. Januar 1825). Das gilt indeß auch vom künstlerischen Talent der Männer, bei denen nur das Eine das Andre nicht so schlechthin ausschließt wie bei den mehr von der Geschlechtlichkeit beherrschten Frauen; deren künsterlerische und öffentliche Thätigkeit ist oft nur eine Entschädigung für die geschlechtliche, weil sich diese nicht ausleben kann oder geschlechtlich verbildet ist. Mit der Ehe, fand Goethe, „hören sie immer auf“, und wenn sie als Mädchen noch so talentiert waren.

sie nach Herder durch die ganze organische Entwicklungsreihe verfolgen kann. Die schlanke Schönheit des Weibes ist daher mehr eine Culturschönheit und die runde mehr sexueller Art. Schönheit und Liebe sind nur zwei Ausdrücke für dieselbe Sache, die Schönheit ist meist die Liebe post festum, Erinnerung des Anlasses zur Liebe. Und man kann sie Beide am besten verstehen, wenn man sie zusammenhält, vergleicht und ineinander spiegeln läßt. Die Schönheit ist die Ewigkeitserklärung der Liebe.

*   *
*

Unsere Kunstästhetiker aber wollen die Schönheit begreifen, indem sie sich von ihrer Quelle (der Liebe) so weit als möglich entfernen. Stratz, der hinsichtlich des Nackten sonst frei ist von der verlogenen Moralitätsnarrethei unserer Zeit, glaubt eine besondere Feinheit, ja sogar „die höchste Auffassung" in einem holländischen Roman*) zu finden, wo eine Dame sich entschließt, einem Maler Modell zu stehen, falls er sie überzeugt, daß er sie nicht liebe. Denn nur vor dem Künstler, „und zwar dem großen Künstler", und nicht vor dem Manne will sie sich entkleiden, der Kunst und nicht der Liebe soll ihre Schönheit dienen. Als ob im Künstler der Mann je ausgeschaltet werden könnte! Und als ob man die Schönheit je anders sehen könnte als mit den Augen der Liebe!**) Man muß hier natürlich die

*) Vosmaers „Amazone".

**) „Der Dichter muß weniger der Maler seines Helden — er muß mehr dessen Mädchen, dessen Busenfreund sein." (Schiller an Reinwald, 14. April 1783.)

gesellschaftliche und psychologische Frage auseinanderhalten. Gesellschaftlich betrachtet, kann sich der Maler als Mann so weit in der Gewalt haben oder die gesellschaftliche Stellung der betreffenden Dame kann ihm einen solchen Respect einflößen, daß er die Situation nicht ausnützt, seine Gefühle im Zaume hält; auch kann sein subjectives Liebesgefühl (man hat nämlich auch ein objectives) z. B. so sehr mit einem andern Weibe beschäftigt sein, daß in dem Modell für ihn kein actueller erotischer Anreiz und keine Verführung liegt. Individuell und zeitweilig kann man von einem Weibe, selbst einem schönen, als Geschlechtswesen absehen, zumal wenn man es in eine höhere Daseinssphäre mittels der Kunst erhebt und den sexuellen Trieb durchkreuzt. Aber die generelle Erotik kann niemals ausgeschaltet werden, sie kommt nie zur Ruhe, so lange die Menschheit besteht.

Ohne Liebe wird man nie die Schönheit begreifen, ja auch nur schauen. Ohne Liebe giebt es gar keine Schönheit.

TYPOGRAPHIA Kunst- und Setzmaschinen-Druckerei G.m.b.H., Berlin SW., Friedrichstr. 16.

Von demselben Verfasser sind bisher erschienen:

Litterarische Volkshefte. Berlin. Verlag von Richard Eckstein Nachf. (Hammer und Runge) 1887—89.

Heft 2. Henrik Ibsen und das Germanenthum in der modernen Litteratur 1887.

Heft 7. Ernst von Wildenbruch und das Preußenthum in der modernen Litteratur 1888.

Deutsche Litterarische Volkshefte. Berlin. Verlag von Brachvogel und Ranft 1889—90.

Heft 2. Gottfried Keller oder Humor und Realismus 1889.

Haben wir überhaupt noch eine Litteratur? Großenhain und Leipzig. Verlag von Baumert und Ronge, 1. und 2. Aufl., 1888.

Das sexuelle Problem in Kunst und Leben. Berlin 1890. 5. stark vermehrte Aufl. Berlin. Verlag von Hermann Walther (Friedrich Bechly) 1901.

Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst. München. Verlag der Münchener Handels-Druckerei und Verlagsanstalt, M. Poessl 1892.

Zwischen zwei Jahrhunderten. Gesammelte Essays. Frankfurt a. M. Litterarische Anstalt. Rütten und Loening 1896.

Der Uebermensch in der modernen Litteratur. Ein Kapitel zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts Paris, Leipzig, München. Verlag von Albert Langen 1897.

In Vorbereitung:

Henrik Ibsen. Studien. Köln a. Rh. Verlag von Albert Ahn.

Demnächst erscheint:

Essays. Oldenburg i. Gr. Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei (A. Schwartz).